Roberto Calasso

La literatura y los dioses

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Índice

Portada
I. La Escuela Pagana
II. Aguas mentales
III. Incipit parodia
IV. Elucubraciones de un asesino en serie
V. Un cuarto con nadie adentro
VI. Mallarmé en Oxford
VII. «Los metros son el rebaño
VIII. Literatura absoluta
Fuentes
Créditos
Notas

para Josephine

I. La Escuela Pagana

Los dioses son huéspedes huidizos de la literatura. La atraviesan con la estela de sus nombres. Pero, con frecuencia, también la abandonan. Cada vez que el escritor apunta una palabra debe reconquistarlos. La mercurialidad, anuncio de los dioses, es también la señal de su carácter evanescente. Sin embargo, no siempre ha sido así. Las cosas fueron distintas mientras existió una liturgia. Aquel engarce de gestos y palabras, aquella aura de controlada destrucción, aquel uso excluyente de ciertos materiales: todo eso placía a los dioses, mientras los hombres quisieron dirigirse a ellos. Después sólo quedaron, como banderines ondeantes en un campamento abandonado, aquellas historias de los dioses que eran el sobrentendido de cada gesto. Desarraigados de su suelo y expuestos a la cruda luz de la vibración de la palabra, podían llegar a parecer impúdicos y vanos. Todo acabó en historia de la literatura.

Sería por tanto redundante y aburrido hacer la lista de las ocasiones en que los dioses griegos se dejan ver en los versos de la poesía moderna, desde los primeros románticos en adelante. Casi todos los poetas del siglo XIX, de los más mediocres a los sublimes, escribieron algún poema en el que se nombra a los dioses. Lo mismo puede decirse de buena parte de la literatura del siglo XX. ¿Cuál es el motivo? En realidad, las razones son múltiples: por la secular costumbre escolástica, o quizás para parecer nobles, exóticos, paganos, eróticos, eruditos. O bien por la razón más frecuente y tautológica: para parecer poetas. No hay gran diferencia ni resulta demasiado significativo que, en un poema, se nombre a Apolo y al mismo tiempo una encina o la espuma del mar: son todos ellos términos del léxico literario, igualmente consagrados por el uso.

Sin embargo, hubo un tiempo en que los dioses no eran tan sólo un hábito literario. Eran un acontecimiento, una aparición súbita, como el encuentro con un bandido o el perfilarse de una nave. No era necesario que la visión fuese total. Áyax Oileo reconoce, por su forma de andar, a Poseidón enmascarado de Calcante sólo con verlo caminar de espaldas: lo reconoce «por los pies, por las piernas».

Dado que, para nosotros, todo comienza con Homero, nos preguntamos: ¿cómo se denominan, en sus versos, estos acontecimientos? Cuando estalla la guerra de Troya, los dioses ya no frecuentaban tanto la tierra como en tiempos pasados. Tan sólo una generación antes, Zeus había engendrado a Sarpedón con una mortal; y todos los dioses habían descendido a la tierra para las bodas de Peleo y Tetis. Pero, por entonces, Zeus ya no se mostraba a los hombres, sino que enviaba a otros olímpicos a la palestra: Hermes, Atenea, Apolo. Ya no era fácil ver a los dioses. Lo admite Ulises al hablar con Atenea: «Arduo, oh diosa, es reconocerte, incluso para el sabio.» Más sobria es la formulación del Himno a Deméter: «Difíciles de ver son los dioses para el hombre.» En todas las edades primordiales se dice que los dioses han *casi* desaparecido. Los dioses se presentan sólo ante unos pocos, elegidos al arbitrio divino: «No a cualquiera se le aparecen los dioses con plena evidencia», *enargeîs*, se dice en la *Odisea*. *Enargēs* es el *terminus technicus* de la epifanía divina: adjetivo que contiene en sí el resplandor del blanco, *argós*, pero que acabará por designar una pura e indudable «evidencia». Esa especie de «evidencia» que, más tarde, sería heredada por la poesía. En ella reside, quizás, el rasgo que la diferencia de cualquier otra forma.

Pero ¿cómo se manifiesta el dios? Según observó el ilustre lingüista Jacob Wackernagel, en la lengua griega no existe vocativo para *theós*, «dios». *Theós* tiene ante todo un sentido predicativo: designa *algo que sucede*. Un magnífico ejemplo se encuentra en la *Helena* de Eurípides:

Ὦtheoí theòs gàr kaì tò gignōskein phílous.

Oh dioses: es dios el reconocer a los amantes.

Allí veía Kerényi la «especificidad griega»: en el «designar un acontecimiento: “Es *theós*”». Ese acontecimiento que se designa con la palabra *theós* puede fácilmente convertirse en Zeus, que es el dios más vasto, que lo comprende todo, el dios que es el rumor de fondo de lo divino. Por eso Arato, al disponerse a escribir acerca de los fenómenos del cosmos, introducía su poema con estas palabras:

> De Zeus sea nuestro comienzo, de él, a quien los hombres nunca dejan sin nombrar. Todos los caminos están llenos de Zeus, todas las plazas de los hombres, igual que los mares y los puertos. Todos nosotros tenemos necesidad de Zeus de todas las maneras. Somos parte de su estirpe.

«Iovis omnia plena», escribirá, a su vez, Virgilio. Resuena en estas palabras la certeza de una presencia que llena el mundo, en la multiplicidad de sus acontecimientos y en el entrecruzamiento de sus formas. Habla al mismo tiempo de una profunda familiaridad, casi de un cierto desdén en la alusión a lo divino. Es una presencia latente en cada rincón, siempre dispuesta a expandirse. Mientras tanto, la palabra *átheos* designaba, con mucho mayor frecuencia que a aquellos seres que no creían en dios, a aquellos que eran abandonados por los propios dioses, quienes se sustraían a

todo comercio con los mortales. Arato escribió en el siglo III a.C., pero ¿qué sucedió desde entonces con esa experiencia que era para él tan obvia, tan omnipresente? ¿Qué hizo el tiempo con ella? ¿La disolvió, hirió, desfiguró o volvió vana? ¿O se trata de algo que aún hoy viene a nuestro encuentro, indemne? ¿Dónde?

Cuenta Baudelaire que, una mañana de 1851, París se despertó con la sensación de que había acontecido «un hecho importante»: algo nuevo, «sintomático», que sin embargo se presentaba bajo la forma de un *fait divers* cualquiera. Una palabra zumbaba con intensidad: revolución. Pero se daba el caso de que, en un banquete conmemorativo de la revolución de febrero de 1848, un joven intelectual propuso un brindis al dios Pan. «¿Qué tiene que ver el dios Pan con la revolución?», había preguntado Baudelaire al joven intelectual. «¿Cómo?», fue la respuesta. «Es el dios Pan el que hace la revolución. Él es la revolución.» Baudelaire insistió: «¿Entonces no es verdad que ha muerto hace tanto tiempo? Creía que una fuerte voz había planeado sobre el Mediterráneo, y que esa voz misteriosa, que se oía desde las columnas de Hércules hasta las playas de Asia, había dicho al viejo mundo: EL DIOS PAN HA MUERTO.» Pero el joven intelectual no pareció turbarse. Replicó: «No es más que un rumor; habladurías infundadas. ¡No, el dios Pan no ha muerto! El dios Pan vive todavía», continuó, alzando los ojos hacia el cielo con extraña ternura... «Volverá.» Baudelaire apostilla: «Hablaba del dios Pan como si fuera el prisionero de Santa Helena.» Pero el diálogo no había acabado. Baudelaire no se daba por satisfecho: «¿No será, entonces, que eres un pagano?» El joven intelectual respondió, arrogante: «Por supuesto; ¿o ignoráis acaso que sólo el paganismo, obviamente bien entendido, puede salvar al mundo? Hay que volver a las doctrinas verdaderas, *por un instante* oscurecidas por el infame Galileo. Además, Juno me ha lanzado una mirada favorable, una mirada que me ha penetrado el alma. Estaba yo triste y melancólico en medio de la multitud, mientras miraba el cortejo e imploraba con ojos amorosos a aquella hermosa divinidad, cuando una de sus miradas, benévola y profunda, vino a aliviarme y a darme valor.» A lo que agrega Baudelaire: «Juno nos ha lanzado una de sus *regard de vache, Bôôpis Êré*. Este desgraciado debe de estar loco.» El último pasaje está dedicado a un tercero anónimo, que participaba silenciosamente en el coloquio y que en aquel momento sentencia: «¿Pero no veis que se trata de la ceremonia del ternero gordo? Éste miraba a aquellas mujeres con ojos *paganos*, y Ernestine, que trabaja en el Hippodrome y que hacía el papel de Juno, le hizo un guiño lleno de recuerdos, una verdadera mirada de *vaca*.» El diálogo, que al principio resulta solemne y visionario, parece a estas alturas como una pieza de Offenbach, un fragmento de espíritu *boulevardier* apenas un poco anterior a la existencia de los propios *boulevards*. El joven intelectual cierra la conversación mezclando una vez más los tonos. «“Será Ernestine, si usted lo dice”, afirmó el pagano, disgustado. “Usted intenta disuadirme. En cualquier caso, el efecto moral se ha producido, y considero esa mirada un buen presagio.”»

De esta forma, con un *regard de vache* de una Juno del Hippodrome, que no era otra cosa que un circo cercano al Arco del Triunfo que se había incendiado pocos meses antes, los dioses del Olimpo anunciaban su retorno a las calles de París. Según las costumbres del lugar, se anunciaba como una novedad, o al menos como algo que existe solamente si acontece bajo aquel cielo. Se trataba de un acontecimiento que ya se había manifestado en otros sitios y épocas; por ejemplo, en la Alemania de Hölderlin y de Novalis, cincuenta años antes: el despertar y el retorno de los dioses. Los parisinos habían tenido el privilegio de conocer aquella Alemania a través de las descripciones de una exótica exploradora. Cuando Madame de Staël había comenzado a recorrer los caminos alemanes como un cronista que tiembla por la impaciencia de revelar la noticia neurálgica del momento, Alemania era el bosque encantado de la Europa central. Bastaba una brisa para hacer que las ramas desprendieran los acordes del piano romántico, aunque Madame de Staël, sólo sensible a las ideas (a las que sabía utilizar como armas propias), fuera incapaz de escucharlas. Viajando bajo el vasto cielo de un país en el que reconocía con estupor «las señales de una naturaleza no habitada», la primera impresión que sintió fue una ligera aflicción: «Un no se qué de silencioso en la naturaleza y en los hombres oprime al principio el corazón.» Entre la feroz y ansiosa pretenciosidad de la vida parisina y aquella mudez meditabunda se extendía una distancia no espacial, sino especulativa. La primera singularidad que la cronista observaba era que en tierra alemana «el imperio del gusto y el arma del ridículo no tienen la menor influencia». Cuando los dioses volvieran a manifestarse en aquel lugar, no serían corrompidos de inmediato por la ironía y el sarcasmo, como sucedió en París. El peligro era más bien el opuesto: que la epifanía resultara arrasadora. Eso le sucedió a Hölderlin, fulminado por Apolo en su viaje de vuelta de Burdeos: «Igual que se cuenta de los héroes, puedo decir que Apolo me ha golpeado», escribe a Böhlendorff. Pero para que Apolo, «el que golpea desde lejos», se impusiera con tal violencia a un poeta alemán de viaje por el occidente francés, «constantemente conmovido por el fuego del cielo y por el silencio de los hombres», y para que «el fuego del cielo» volviera a adquirir un sentido terrorífico y hechizante, y no ya una parrafada laudatoria en una pomposa *tragédie classique*, era necesario el advenimiento de una auténtica «revolución», o quizás un poderoso sacudimiento del cielo y de la tierra.

Debemos volver entonces al joven intelectual parisino del que Baudelaire se burlaba abiertamente y que ofrecía su brindis al dios Pan, porque el dios Pan «es la revolución». Observemos que Baudelaire escribe *L’École paiënne* en 1852, mientras que la carta de Hölderlin a Böhlendorff es de

noviembre de 1802, exactamente cincuenta años anterior. Baudelaire compone por tanto un caso de parodia involuntaria de una experiencia extrema, la que vivió Hölderlin en el período inmediatamente anterior a la locura; experiencia que, por otra parte, no sólo era ignorada por entonces en Francia, sino que ni siquiera en Alemania se había difundido aún, debido sobre todo al sagrado terror que infundía. Pero los acontecimientos subsisten, significan y operan por sí mismos, incluso cuando no son inmediatamente percibidos. Para comprender cómo se había llegado a aquel grotesco brindis parisino al dios Pan habrá que volver a Hölderlin camino de Burdeos. Pero no sin etapas intermedias. La primera nos la ofrece el único emisario que la Alemania de la *Romantik* envió a París: Heinrich Heine. El propio Baudelaire glosa su diálogo con el joven intelectual devoto del dios Pan referido a Heine: «Me parece que este exceso de paganismo es típico de un hombre que ha leído demasiado y ha leído mal la literatura podrida de sentimentalismo materialista de Henri Heine.» Esta aspereza de tono podría hacer pensar que Baudelaire detestaba a Heine. Nada más lejos de la verdad. Poco después lo definía como «este ingenio encantador, que sería un genio si se volviera con mayor frecuencia hacia lo divino». Es más: cuando en 1865 Jules Janin publicó un feuilleton insultante contra Heine, Baudelaire fue presa de «una gran furia», como si aquel artículo le hubiera tocado un nervio expuesto. Se lanzó entonces a escribir una vehemente defensa de Heine, poeta –afirmaba– al que «en Francia no hay ninguno que lo iguale». Pero todo había quedado en aquel estado furibundo y febril; por eso escribe a Michel Lévy: «Después, una vez escrita la página, y contento de haberla escrito, la guardé, sin mandarla a ningún diario.» Por fortuna, aquel documento se conservó. En él destaca una frase que es el insoslayable epitafio de todo fastidioso culto de la *bonheur*: «Je vous plains, monsieur, d'être si facilment heureux.»

Al atacar a Heine, Janin cargaba contra todos los poetas «melancólicos y burlescos» de los que Baudelaire se sabía parte. De ahí el tono vibrante, exacerbado de la respuesta, como si se tratara de una extremada defensa de sí mismo. Si, por tanto, Baudelaire admiraba a Heine hasta el punto de identificarse con él, las irrespetuosas líneas que le dedica en *L'École païenne* no son menos demostrativas de su pensamiento. Este contraste nos confirma una sospecha decisiva: Baudelaire escribió todo aquel artículo poniéndose en la piel de sus adversarios. De principio a fin, el escrito está compuesto como una astuta puesta en escena. No sólo Baudelaire asume las posiciones de sus adversarios, sino que parece sugerirles argumentos mucho más eficaces y contundentes de los que ellos hubieran podido jamás acuñar por sí mismos en su contra. Esto se pone de manifiesto sobre todo en la sección final del artículo, después del *a parte* sobre Heine. Aquí se recae en Offenbach: «Volvamos al Olimpo. Desde hace algún tiempo tengo todo el Olimpo en los talones, y me fastidia mucho; me caen dioses sobre la cabeza como si fueran gotas. Me parece estar en medio de una pesadilla, como si me precipitase en el vacío y una multitud de ídolos de madera, de hierro, de oro y de plata cayeran conmigo, me siguieran en la caída, me embistieran y me hicieran pedazos la cabeza y los riñones.» Esta visión jocosa y siniestra podría leerse como el *galop* final de la primera mitad del siglo XIX, que había visto no sólo cómo los dioses griegos invadían nuevamente la psique, sino que detrás de ellos se dejaba ver un cortejo variopinto de ídolos, de nombres impronunciable a veces: la *renaissance orientale*, introducida por los estudios de los filólogos que traducían por primera vez textos capitales, y que proliferó en forma de estatuas, relieves y amuletos en las grandes criptas de los museos. Los ídolos volvían al fin para asediar Europa, al mismo tiempo que veía la luz el rico *sottisier* del Progreso y de la Razón esclarecedora.

Parece un calculado golpe de efecto, como en una puesta en escena, el hecho de que, pocos meses después de la *École païenne* baudelaireana, la *Revue des deux mondes* publicase *Les Dieux en exil* de Heine, casi su contrapunto. En este texto, Heine cuenta la forma en que, antes de volver a copar la escena, los dioses paganos se habían visto obligados a llevar una larga existencia tormentosa y clandestina en el exilio, «entre las lechuzas y los sapos, entre las oscuras ruinas de su pasado esplendor». Una gran parte de lo que hoy se denomina «satánico» –agregaba– era en su origen beatamente pagano. Pero ¿qué sucede cuando los dioses vuelven a mostrarse con todo el poder de su hechicería, cuando Venus vuelve a seducir a un mortal, Tannhäuser en este caso? No podremos decir entonces *incessu patuit dea* ni siquiera reconocer en ella una «noble sencillez y tranquila grandeza», según el dictamen de Winckelmann. Venus, por el contrario, viene a nuestro encuentro como una «mujer demonio, aquella diablesa de mujer que, a pesar de toda la olímpica vanidad y la magnificencia de su pasión, no deja de parecerse a una dama galante; es una cortesana celeste y perfumada de ambrosía, y, por así decir, una *déesse entretenue*». La verdadera noticia del momento es por tanto la siguiente: las divinidades del Olimpo todavía existen y están en plena actividad, sólo que ahora habitan en el *demi-monde*. Cómplices como dos prestidigitadores, Baudelaire y Heine hacen que el despertar de los dioses converja con la parodia, en una fusión irreversible. Prefiguran con ello el estado de cosas en que aún hoy habitamos.

Pero, precedidos de un espacio en blanco que anuncia un brusco cambio de registro, aún nos espera otra sorpresa en los últimos párrafos de la *École païenne*. De pronto el tono se vuelve grave y austero, como si Baudelaire asumiese los modos de un predicador barroco, un Abraham de Santa Clara que arremetiera contra las trampas del mundo:

Despedirse de la pasión y de la razón significa matar la literatura. Renegar de los esfuerzos de la sociedad precedente, cristiana y filosófica, es suicidarse, es rechazar la fuerza y los medios de perfeccionamiento. Rodearse exclusivamente de las seducciones del arte físico es crear grandes probabilidades de perdición. Durante largo, larguísimo tiempo, no seréis capaces de ver, amar, sentir otra cosa que la belleza, nada más que la belleza. Tomo la palabra en su sentido estricto. El mundo no se os presentará sino bajo su forma material. Los resortes que lo mueven permanecerán escondidos por largo tiempo.

¡Que la religión y la filosofía vengan un día, como llamadas por un grito de desesperación! Ése será siempre el destino de los insensatos que no ven en la naturaleza otra cosa que ritmos y formas. Sin embargo, la filosofía les parecerá al principio nada más que un juego interesante, una agradable gimnasia, una esgrima en el vacío. Pero ¡cómo serán castigados! Todo niño cuyo espíritu poético sea sobreexcitado, que no fije inmediatamente la mirada en el espectáculo excitante de las costumbres activas y laboriosas, que oiga hablar continuamente de la gloria y los deleites, cuyos sentidos serán diariamente acariciados, irritados, asustados, encendidos y satisfechos por los objetos de arte, se convertirá en el más infeliz de los hombres y volverá infelices a los demás. A los doce años levantará las faldas de su nodriza y, si la potencia en el crimen o en el arte no lo eleva por encima de sus fortunas vulgares, a los treinta años reventará en un hospital. Su alma, siempre irritada e insatisfecha, se va por el mundo, el mundo ocupado y laborioso; se va, quiero decir, como una prostituta, gritando: ¡Plasticidad!, ¡plasticidad! La plasticidad, esa horrible palabra me pone la piel de gallina, la plasticidad lo ha envenenado, y sin embargo vive gracias a ese veneno. Él ha desterrado a la razón de su corazón y, en justo castigo, la razón se niega a volver a entrar en él. Lo más feliz que puede ocurrirle es que la naturaleza lo golpee con una terrorífica llamada al orden. En efecto, tal es la ley de la vida, que, a quien rechaza los placeres puros de la actividad honesta, sólo concede los placeres terribles del vicio. El pecado contiene su infierno, y la naturaleza dice cada tanto al dolor y a la miseria: ¡Id a derrotar a aquellos rebeldes!

Lo útil, lo verdadero, lo bueno, lo verdaderamente amable, todas esas cosas le serán desconocidas. Infatuado de su sueño extenuante, querrá infatuar y extenuar a los demás. No pensará en su madre ni en su nodriza; desgarrará a sus amigos, o no los querrá *más que por su forma*; a su mujer, si la tiene, la despreciará y envilecerá.

El gusto desmesurado por la forma arrastra hacia desórdenes monstruosos y desconocidos. Absorbidos por la pasión feroz por la belleza, la rareza, lo gracioso, lo pintoresco –puesto que existen grados diversos–, las nociones de lo justo y lo verdadero se esfuman. La pasión frenética por el arte es un cáncer que devora al resto: y, como la ausencia completa de justicia y verdad en el arte equivalen a la ausencia de arte, el hombre completo desaparece; la especialización excesiva de una facultad aboca a la nada. (...)

Es preciso que la literatura vaya a reponer sus fuerzas a una atmósfera mejor. Se acerca el momento en que se comprenderá que toda literatura que se niegue a caminar fraternalmente entre la ciencia y la filosofía es una literatura homicida y suicida.

La ambigüedad de esta página nos deja impresionados. Parece que Baudelaire quisiera eslabonar, en una larga cadena, sus convicciones más profundas con los argumentos de sus enemigos más enconados. A medida que se lee, la duda lo va ensombreciendo todo. La impresión dominante es que escuchamos a un adversario teológico de Baudelaire que dispusiera de su elocuencia penetrante y de su pathos. También, de su irreprimible inclinación a lo grotesco, que se reconoce por ejemplo en el pasaje en que el niño estético y satánico, «a sus doce años», levanta «la falda de su nodriza». O cuando, como un Monsieur Prudhomme *ante litteram*, Baudelaire apela a las «costumbres activas y laboriosas», así como a la «pura felicidad del trabajo honesto». Son detalles que parecen diseminados con toda intención, como señales del perverso juego de papeles intercambiados que está llevando a cabo. Pero es preciso decir también que allí donde el texto deja de ser burlesco y adquiere un tono austero y seco, la argumentación no carece de una torva eficacia. Da la impresión de que Baudelaire hubiera evocado aquí la figura de un Gran Inquisidor, anticipándose al lamentable Ministerio Público que invitará a condenar *Les Fleurs du mal* y a transformarlo en un Joseph de Maistre literario.

¿Por qué recurrir a inflexiones tan graves? El motivo era evidente: algo altamente engañoso empezaba a suceder; mejor dicho, había sucedido ya: la evasión de los dioses paganos de los nichos de la retórica, a los que muchos pretendían haberlos confinado para siempre. Un día esos ataúdes habían aparecido vacíos, y ahora aquellos nobles tanto tiempo escondidos se mezclaban burlonamente con las multitudes de la metrópolis. Verlaine fue quien dio forma literaria a aquel extraño caso, con su irresistible temperamento, en un soneto de juventud titulado *Les Dieux*:

Vaincus, mais non domptés, exilés, mais vivants,
Et malgré les édits de l'Homme et ses menaces,
Ils n'ont point abdiqué, crispant leurs mains tenaces
Sur des tronçons de sceptre, et rôdent dans les vents.
Vencidos pero no domados, exiliados pero vivos,
A pesar de los edictos del Hombre y de las amenazas, No han abdicado, y cerrando sus tenaces manos
Sobre muñones de cetro, ruedan en el viento.

La visión es lúgubre. Los dioses hechiceros se mueven como «espectros rapaces» en la desolación. Su momento ha llegado, y llaman a la «revuelta contra el Hombre», en el que reconocemos al eterno boticario Homais todavía «estupefacto» de haber conseguido ahuyentarlos y ya dispuesto a afligir a la Humanidad con la grosera pesantez de una mayúscula. Seguía un último aviso:

Du Coran, des Védas et du Deutéronome,
De tous les dogmes, pleins de rage, tous les dieux Sont sortis en campagne: Alerte! et veillons mieux.

Del Corán, de los Vedas y del Deutoronomio,
De todos los dogmas, furiosos, todos los dioses
Han salido al descubierto: ¡Cuidado! Hay que estar
[alerta.

Se diría que el retorno de los dioses paganos oscila con preocupante facilidad entre el vaudeville y la novela negra. Pero detrás de esa apariencia, el innominado Inquisidor vislumbraba un peligro más sutil: la emancipación de la estética. Es como si previera ya esa justificación estética del mundo que sólo Nietzsche, años después, tendrá el coraje de anunciar. La trampa reside en desvincular a la categoría de lo Bello

de sus obediencias canónicas: la Verdad y lo Bueno. Si esto sucede –y en este punto el Inquisidor es muy claro–, se desarrolla un «gusto desmesurado por la forma» y «la pasión frenética del arte... devora al resto». Al final, no queda nada, ni siquiera el arte mismo. Queda sólo un fondo estético en el que, sin embargo, «se vislumbra la nada» (según las palabras de Valéry). Sin embargo, ¿no era éste el argumento principal que, desde entonces y hasta el presente, sería blandido contra la nueva literatura o, en todo caso, contra la gran literatura, a partir del mismo Baudelaire? Las fórmulas más significativas del texto –«el gusto desmesurado por la forma», «la pasión feroz por la belleza», la «pasión frenética por el arte»– se convertirán poco después en la «magia de lo extremo» de Nietzsche y el fanatismo de la forma de Benn; son éstos quienes constituyen, por tanto, la verdadera descendencia de Baudelaire. Nos damos cuenta entonces de que la arenga del Gran Inquisidor tiene una larga sombra. Edgar Wind había desvelado el presagio en su magistral *Art and Anarchy*.

La divagación de Baudelaire acerca de la *École païenne* tiene algo de irrepetible, puesto que consigue articular en pocas páginas, y con un estilo lleno de colorido, tres elementos que nunca antes se habían considerado inextricablemente vinculados: el despertar de los dioses, la parodia y la literatura absoluta (si entendemos por absoluta la literatura en su forma más acabada y refractaria a cualquier condicionamiento social). Desplacémonos ahora hasta la situación presente, tal como aparece diariamente ante nuestros ojos: en primer lugar, los dioses aún están aquí. Pero ya no forman una sola gran familia que habita en vastas residencias dispersas en la ladera de una montaña. Ahora son una multitud que pulula en una inmensa ciudad. No importa si sus nombres nos suenan con frecuencia exóticos e impronunciables, como aquellos que se leen junto al timbre de una casa habitada por inmigrantes. El poder de sus historias sigue activo. Pero la situación tiene esta peculiaridad: que la compleja tribu de los dioses sólo subsiste ahora en sus historias y en sus ídolos dispersos. La vía del culto está cerrada, porque ya no existe un pueblo de devotos que cumpla con los actos rituales o bien porque, en todo caso, esos actos no llegan a completarse: las estatuas de Siva y Visnu siguen estando húmedas de ofrendas pero, para un hindú de nuestros días, Varuna es una entidad remota, sin perfil definido. En cuanto a Prajapati, sólo se encuentra en los libros. Se diría que ésta, la de aparecer sólo en los libros, se ha vuelto la condición natural de los dioses. Con frecuencia, además, esa aparición tiene lugar en libros no muy consultados. ¿Se trata acaso de un preludio de su extinción? Sólo en apariencia. Porque en el ínterin todas las potencias del culto han emigrado a un solo acto, inmóvil y solitario: el de leer. El mundo, en virtud de una especie de enorme alucinación, intoxicado por la telemática, se hace preguntas más bien vacuas acerca de la supervivencia del libro. Mientras el fenómeno grandioso que está frente a nosotros y que nadie menciona es de índole bien distinta: la alta, inédita concentración de potencias que se ha condensado, y se sigue condensando, en el acto de leer. Que frente a los ojos haya una pantalla o una página, que por ella discurran números, fórmulas o palabras, no modifica sustancialmente el hecho: se trata en todos los casos de lectura. El teatro de la mente parece haberse dilatado, para acoger prolíficas hileras de signos en espera, incorporados en esa prótesis que es el ordenador. Sin embargo, con supersticiosa seguridad, todos los sortilegios y todos los poderes son atribuidos a aquello que aparece sobre la pantalla, no a la mente que lo elabora y que, ante todo, lo *lee*. Pero ¿podría existir algo más avanzado tecnológicamente que una transformación que se produce de modo completamente invisible, como en el interior mismo de la mente? El proceso es grávido de consecuencias escondidas: a pesar de que la mente es todavía rudimentaria, al confluir con la pantalla para formar un flamante Centauro, se acostumbra a verse como un teatro ilimitado. Para empezar, con eso basta. Esta gran escena a nada se parece tanto como a la vibrante extensión oceánica en la que los videntes védicos reconocían a la mente misma, *manas*. En los intersticios de aquel teatro comienzan a abrirse, frente a los ojos de todo el mundo, las vastas cavernas en las que resuenan, como siempre lo han hecho, el nombre de los dioses.

El mundo –ya es el momento de decirlo, aunque la noticia sea del desagrado de mucha gente– no tiene la menor intención de desencantarse del todo, aunque sólo sea porque, si lo hiciera, caería en un extremo aburrimiento. Mientras tanto, la parodia se ha vuelto una sutil película que lo cubre todo. Aquello que era en Baudelaire y en Heine un atisbo envenenado de Offenbach se ha revelado hoy como la cifra de una época. Hoy en día, cualquier cosa que se manifieste aparece antes que nada como parodia. La naturaleza misma se ha vuelto parodia. Sólo más tarde, fatigosamente y con toda clase de sutilezas, puede suceder que algo se revele como capaz de ir *más allá* de la parodia. Pero siempre hará falta confrontarla con su original versión paródica. Se trata, en fin, de la literatura absoluta. Aquello que, según el Gran Inquisidor de Baudelaire, se manifiesta todavía como peligro acechante, una trampa que serpentea o una eventual degeneración, se ha revelado como la literatura misma. Al menos, esa particular especie de literatura de la que me propongo hablar en estas páginas.

II. Aguas mentales

La manifestación de los dioses es intermitente, sigue la expansión y los reflujos de aquello que Aby Warburg denomina «ola mnémica». La expresión, que se encuentra al comienzo de un ensayo póstumo sobre Burckhardt y Nietzsche, se refiere a esas eventuales sacudidas de la memoria que golpean a una civilización en la relación con su pasado, en este caso con aquella parte del pasado occidental que está habitada por los dioses de Grecia. Toda la historia europea está acompañada de esta ola, que por momentos se desborda y luego se retrae; los dos casos elegidos por Warburg corresponden a una polaridad de reacción, es decir a un momento en el que la ola es poderosa y arrasadora. Burckhardt y Nietzsche compartían, según Warburg, el hecho de ser negromantes en su forma de abordar el pasado. Pero su actitud frente a la «ola mnémica» era muy distinta, incluso opuesta. Burckhardt quiso mantener hasta el último momento un puntilloso sentido de la distancia, guiado además por una precisa percepción del peligro, del terror que acompaña a esa ola. Nietzsche, por su parte, se abandonó a ella hasta el punto de *convertirse* en la ola, hasta alcanzar los días en que firma las notas enviadas desde Turín con el nombre de Dioniso. Una de ellas iba dirigida precisamente a Burckhardt, y concluía con estas palabras: «Ahora Usted es –tú eres– nuestro gran, nuestro más grande maestro; puesto que yo, junto con Ariadna, debo ser sólo el áureo equilibrio de todas las cosas, porque a cada paso aparecen aquellos que se hallan por encima de nosotros...» Firmado: Dioniso. Pero puede decirse que, a partir de los Orti Oricellari de la Florencia de principios del siglo XV –frecuentados por Ficino, Poliziano y Botticelli– hasta el presente, todo es una sucesión de golpes y caídas. La cota más profunda de la ola se da tal vez en cierto momento del siglo XVII en Francia, cuando con el mismo desparpajo e hilarante pompa se escarnecían las pueriles fábulas griegas, el bárbaro Shakespeare y las sórdidas historias bíblicas, que se tenían por invención de sesudos sacerdotes para sofocar las nacientes Luces. Podía suceder, además, que esta múltiple carcajada emanara de un mismo ingenio: el de Voltaire.

En el curso de esta larga, tortuosa y difícil historia, los dioses paganos asumieron toda suerte de figuras, camuflajes y funciones. Con frecuencia sólo existen en el papel, como alegorías morales, personificaciones, prosopopeyas y otras destrezas extraídas del arsenal de la retórica. A veces son cifra secreta, como en los textos de los alquimistas. A veces son mero pretexto lírico, sonoridad evocativa. Sin embargo, casi siempre tenemos la sensación de que su naturaleza no se ha desarrollado libremente, como si un callado temor los acompañase, como si el dueño de casa –la mano que escribe– los considerase huéspedes eminentes pero difíciles de controlar, y que por tanto deben ser discretamente espiados. Largamente embridados y reducidos a eufemismos en los textos literarios, los dioses, en cambio, tienen en la pintura su desenfrenado espacio. Gracias a su mudez, que le permite ser inmoral sin declararlo, la imagen pictórica pudo restituir a los dioses un simulacro de sus apariciones fascinantes y terroríficas. Así, un largo, ininterrumpido *festín de los dioses* acompaña la historia occidental, de Botticelli o Giovanni Bellini, a través de Guido Reni o Bernini, a través de Poussin o Rembrandt (el *Rapto de Proserpina* basta como muestra), a través de Saraceni o Furini o Dossi, hasta Tiepolo. A lo largo de casi cuatro siglos, éstos son nuestros dioses: silenciosos y radiantes desde las pinacotecas, los jardines, los ocultos gabinetes. Si quitáramos las representaciones de los dioses paganos en la pintura desde el siglo XV al XVIII, se crearía una vorágine central, un vacío, y el desarrollo del arte en esos siglos aparecería como algo inconexo y esquizoide, como si, en secreto, el pasaje de las consignas, de un estilo al otro y de una época a la siguiente, se hubiese consumado a través de los mismos dioses y de sus emisarios, ya sean Ninfas, Sátiros u otros mensajeros.

Ninfas, sobre todo. Fueron sin duda estos seres femeninos, cuya vida es enormemente prolongada, aunque no inmortal, quienes formaron durante siglos la cuadrilla más fiel que acompañaba la metamorfosis de los estilos. Anunciadas por primera vez en el siglo XV florentino, por la brisa que hinchaba sus vestidos (aunque era una «brisa imaginaria», como advierte Warburg), no cesaron nunca de mirar a hurtadillas desde fuentes, chimeneas, artesonados, columnas, balcones, templetes y balaustres. No eran un mero pretexto erótico para que un seno o un vientre descubierto ocupara nichos del campo visual, aun si en alguna ocasión eso fuese cierto. Las Ninfas son los heraldos de una forma de la consciencia, acaso la más antigua, y seguramente la más arriesgada: la posesión. Apolo fue el primero en comprobarlo, cuando asedió, y finalmente desposeyó, a la Ninfa Telfusa, solitaria guardiana de un «lugar intacto» *(chôros apēmōn)* ubicado en las cercanías de Delfos, según dice el Himno homérico. El dios había llegado hasta allí en su búsqueda de un lugar en el que fundar un oráculo para los habitantes del Peloponeso y de las islas, y para «cuantos habitan Europa» –es éste el primer texto en el que Europa es nombrada como entidad geográfica, aunque aquí se refiere sólo a la Grecia central y meridional–. Apolo encontró primero a la Ninfa Telfusa, después a la dragonesa Pitón. Ambas protegían una «fuente de bellas aguas», como dice el himno, que usa dos veces la misma fórmula. A ambas se dirigió Apolo con idénticas palabras, anunciándoles sus propósitos. En ellas se desdoblaba una misma potencia, apareciendo a veces bajo el encantador

aspecto de una muchacha y otras como enorme serpiente enrollada. Un día, ambas figuras se habrían reunido en Melusina. Lo que las unía era aquello que custodiaban: un agua que mana. Agua potente y sapiente. Apolo fue, ante todo, el primer invasor y usurpador de aquel saber que no le pertenecía: un saber líquido, fluido, al que el dios habría de imponer su metro. Desde entonces se hizo llamar también Apolo Telfusio.

Nymphē significa «muchacha preparada para casarse» y «venero de agua». Cada uno de estos significados es la vaina del otro. Acercarse a una Ninfa significa ser presa, quedar poseído de algo, sumergirse en un elemento blando y móvil que puede revelarse, con igual probabilidad, glorioso o funesto. En el *Fedro*, Sócrates reivindica con firmeza el ser un *nymphólēptos*, «cautivo de las Ninfas». Pero Hilas, amante de Heracles, fue engullido para siempre por un espejo de agua habitado por Ninfas. El brazo de la Ninfa que lo ceñía para besarlo al mismo tiempo «lo sumergía en medio del remolino». Nada es más terrible ni más precioso que el saber que proviene de las Ninfas. Pero ¿cuál es la naturaleza de sus aguas? Sólo se nos insinúa en el paganismo tardío, cuando Porfirio, en su *Gruta de las Ninfas*, cita un himno a Apolo en el que se habla de las «noerō^n hydátōn», de las «aguas mentales», que las Ninfas presentaron en ofrenda a Apolo. Conquistadas, las Ninfas se ofrecían a sí mismas. Ninfa es la estremecida, oscilante, centelleante *materia mental* de la que están hechos los simulacros, los *eídōla*. Es la materia misma de la literatura. Cada vez que se acerca la Ninfa, vibra aquella materia divina que se plasma en las epifanías y se instala en la mente, potencia que precede y sostiene a la palabra. Desde el momento en que aquella potencia se manifiesta, la forma la sigue y se adapta, se articula según aquel flujo.

La última celebración grandiosa y resplandeciente de las ninfas se encuentra en *Lolita*, historia de un *nymphólēptos*, el profesor Humbert Humbert, «cazador encantado», que entra en el reino de las Ninfas siguiendo un par de calcetines blancos y unas gafas en forma de corazón. Nabokov, que era un maestro en el arte de diseminar en sus libros secretos tan evidentes y visibles que nadie los veía, expone desde las primeras diez páginas de la novela los motivos de su desgarrado, suntuoso homenaje a las Ninfas; exactamente allí donde, con la precisión del lexicógrafo, cuenta que «hay muchachas entre los nueve y los catorce años de edad, que revelan su verdadera naturaleza, que no es la humana, sino la de ninfas (es decir, demoníaca), a ciertos fascinados peregrinos, los cuales, muy a menudo, son mucho mayores que ellas (hasta el punto de doblar, triplicar o incluso cuadruplicar su edad). Propongo designar a esas criaturas escogidas con el nombre de *nínfulas*».[1] Aunque la palabra «nínfula» estaba destinada a tener una impresionante fortuna, sobre todo en el circuito ecuménico de la pornografía, no muchos lectores se dieron cuenta de que en esas líneas Nabokov estaba dando la clave de su enigma. Lolita es una Ninfa que vagabundea entre los moteles del Middle West, «un genio inmortal disfrazado de niña», de un modo tal que los *nymphólēptoi* sólo pueden escoger entre ser considerados criminales o psicópatas, como el profesor Humbert Humbert. Es fácil establecer el puente entre las «aguas mentales» de las Ninfas y los dioses. Puesto que para sus incursiones en la tierra, los dioses se han dejado atraer por las Ninfas con más frecuencia que por los humanos. Ninfa es el *medium* en el que se encuentran los dioses y los hombres afortunados. En cuanto a los dioses, ¿cómo reconocerlos? En este punto, los escritores siempre se han mostrado felizmente desprejuiciados. Siempre han actuado como si sobrentendieran la luminosa observación de Ezra Pound: «No habiéndose encontrado nunca una metáfora suficientemente adecuada para ciertos colores emotivos, afirmo que los dioses existen.» Escritor es aquel que *ve* esos «colores emotivos».

Por lo que respecta a la verdad esotérica de *Lolita*, Nabokov prefirió expresarla en una breve frase encerrada como una astilla de diamante en el devenir de la novela: «La ciencia de la ninfolepsia es muy precisa.»[2] No dice, empero, que esa «ciencia muy precisa» era precisamente aquella que él siempre había practicado, más aún que la entomología: la literatura.

Si las Ninfas abren el camino, existen también otras figuras divinas que pueden irrumpir en la literatura. Por eso ha sucedido que, en raros momentos de pura incandescencia, los dioses mismos han vuelto a ser una presencia que deja demudado y sobrecogido, como el encuentro con un desconocido caminante. Éste fue el caso de Hölderlin. Nacido a finales de la época más ardua y refractaria hacia los dioses, en 1770, se diría que desde un principio estuvo preparado para recibir la «ola mnémica» como un golpe de mar sobre las rocas. Pero no se debe creer que la sensibilidad de Hölderlin era un hecho aislado, que pronto se revelaría bajo la forma de sus himnos. Cuando Hölderlin era aún preceptor en casa de Diotima –es decir, de Susette Gontard, esposa de un banquero de Frankfurt–, y Apolo todavía no lo había encandilado en el camino de Francia, en octubre de 1797 recibió la visita de Siegfried Schmid, quien por entonces tenía veintitrés años. Hablaron de poesía durante dos horas en la buhardilla en la que Hölderlin vivía. De regreso en Basilea, Schmid escribe al poeta una carta que aún vibraba de entusiasmo sombrío. Le agregaba algunos versos, entre los cuales figura este dístico:

> *Alles ist Leben, beseelt uns der Gott, unsichtbar, empfundnes.*
> *Leise Berührungen sind's; aber von heiliger Kraft*.
>
> Toda vida es –si nos anima el dios– sentida.

Son sólo toques ligeros; pero de fuerza sagrada.

Difícilmente se hubiera podido definir mejor, y con mayor sobriedad, el tono fundamental, no de un individuo aislado, sino de la psique poética de aquel momento. Se trata de un ejemplo nítido de aquella «claridad de la representación» *(Klarheit der Darstellung)* que «es tan natural para nosotros como para Grecia lo fue el fuego del cielo», como diría el propio Hölderlin. Y ello antes de que se presenten los nombres, de que Grecia resurja como un torbellino en sus imágenes, con sus ruidosos cortejos, se trata aquí de «ligeros toques», que advierten de la presencia de un dios innominado. Ésta era la experiencia en la que todo se fundaba. Después, cada uno la elaboraba a su manera. Ya dos años antes Herder se preguntaba si aquel nuevo ser del que se hablaba –la nación– no debía tener una mitología propia, y presagiaba una resurrección del mito de las Eddas. Schiller le había contestado que prefería representarse el «genio poético» mediante los mitos griegos, es decir «emparentado con una época remota, extranjera e ideal, ya que la realidad no haría más que mancillarlo». Pocos meses más tarde, Friedrich Schlegel se preguntaría si era posible concebir «una nueva mitología». Cuestión fatal, que se expandiría por toda Europa, hasta Leopardi. Éste mostró una notoria inclinación por las «fábulas antiguas», en cuanto restos arcanos de un mundo en el que la razón no había aún desplegado sus potentes efectos, que «hace pequeños y viles y anula a todos los objetos sobre las que ejerce su poder, anula lo grande, lo bello, y por así decir la misma existencia; es la auténtica madre y causa de la nada, y cuanto más crece ella más pequeñas se hacen las cosas». Pero la mirada de Leopardi era demasiado lúcida, demasiado preciso su oído como para no darse cuenta de que la «antigua mitología», traída en bloque al mundo moderno, como una colección de estatuas de yeso, «no puede ya producir sus efectos de una sola vez». De hecho, «aplicando nuevamente las mismas ficciones u otras nuevas, ya sea sobre argumentos antiguos o bien sobre sujetos modernos o de tiempos recientes etc., nos encontramos siempre un no sé qué de arduo y falso, porque falta la precisa persuasión, cuando incluso la parte de belleza imaginaria, maravillosa, etc., es perfecta». En nosotros, los modernos, según Leopardi, falta la «persuasión», que no es sino el inextricable tejido de las «fábulas antiguas», con los gestos y las creencias compartidas por una comunidad, «puesto que aún no hemos heredado, junto con la literatura, la religión griega y latina». De la falta de este sustrato se deduce que «los escritores italianos o modernos que usan las fábulas antiguas a la manera de los antiguos, exceden todas las cualidades de la justa imitación». El resultado es una «afectación y ficción bárbara», una grosera impostura «simulando ser italianos antiguos, y disimulando lo máximo posible la condición de italianos modernos». Éste es el Leopardi más inclemente, que parece firmar una sentencia definitiva no sólo para el ímpetu romántico hacia las «fábulas antiguas» sino para toda la posterior gestualidad verbal de los parnasianos y simbolistas, que apelaban a los dioses para disimular su verdadera naturaleza. Pero, más allá de este juicio tajante sobre toda veleidad de «nueva mitología», en Leopardi encontramos una completa y clarividente justificación del uso de las «fábulas antiguas». Éstas sirven –son incluso precisas– para escapar de la asfixia del propio presente, respecto al cual el poeta no puede ser sino un perpetuo saboteador, dado que «cualquier cosa podría ser contemporánea de nuestro siglo excepto la poesía». Se diría que en este punto Leopardi se dispone a dar una magnánima arenga en defensa de Flaubert, para absolverlo del único pecado del que se le puede acusar: no la inmoralidad de *Madame Bovary*, claro, sino el brillante naufragio de *Salammbô*. Escuchemos la perorata:

> Perdono por tanto al poeta moderno que sigue las cosas antiguas, adopta el lenguaje y el estilo y la manera antigua, usa también las antiguas fábulas, etc., muestra su cercanía con las opiniones antiguas, prefiere las antiguas costumbres, usos, acontecimientos, imprime a su poesía un carácter propio de otro siglo, busca en definitiva ser antiguo, en su espíritu y naturaleza, o bien al menos parecerlo. Perdono al poeta y a la poesía moderna que no se muestran, no son contemporáneos de este siglo, ya que ser contemporáneo de este siglo significa, o implica sencillamente, no ser poeta, no ser poesía.

Leopardi se refería de los escritores que *nombraban* a los dioses antiguos. Pero hay un escritor acerca del cual subsiste la sospecha de que viera a los dioses *enargeîs* con evidencia plena: Hölderlin. Respecto a sus contemporáneos, lo que le sucedió a Hölderlin –y que el dístico de Schmid anunciaba sutilmente– fue algo más radical. Hay que ir *más atrás* de los dioses, hasta el puro divino, o bien a «lo inmediato», como Hölderlin describiría un día en un deslumbrante fragmento sobre Píndaro. Lo inmediato es lo que huye, y no sólo para los hombres sino también para los propios dioses: «Lo inmediato es en rigor tan imposible para los mortales como para los inmortales.» Las palabras de Hölderlin se refieren al fragmento de Píndaro en el que se habla del «nómos basileús», de la «ley que reina sobre todas, sean mortales o inmortales». Sea lo que sea, lo divino es sin duda aquello que impone con la máxima intensidad la sensación de estar vivo. Esto es lo inmediato; pero la pura intensidad, como acontecimiento continuo, es «imposible», abrumadora. Para mantener su soberanía, lo inmediato debe transmitirse a través de la ley. Si la vida misma es el supremo invisible, la ley, que permite «distinguir mundos diversos», tanto a los mortales como a los inmortales, es aquello que transmite su naturaleza. Siempre que con tal palabra se entienda lo que, según Hölderlin, «está por encima de los dioses de Occidente y de Oriente». De ella se dice también que

está «generada por el sacro caos». En este punto, Heidegger se preguntaba: «¿Cómo pueden hallarse junto *cháos* y *nómos?*» El carácter más temerario de la poesía de Hölderlin se encuentra probablemente en esto: nunca antes ni después de él caos y ley se habían acercado y habían conocido, como en la India védica –en la que Daksa, el supremo ministro, es hijo de Aditi, la Ilimitada, y Aditi es hija de Daksa–, una relación de generación recíproca. El caos genera la ley, pero sólo mediante la ley se puede acceder al caos. Lo inmediato a lo que es imposible acercarse es el caos; y «el caos es lo sagrado mismo», agrega Heidegger, y pasa a desarrollar una modulación –que resultaría obvia para los teóricos del *nirukta* pero que sin embargo suena abstrusa a los lingüistas occidentales– del verbo *ent-setzen*, «apartar» al neutro *das Entsetzliche*, «lo tremendo», que sirve para definir lo sagrado: «Lo sagrado es propiamente lo tremendo *(das Entsetzliche).*» A lo que sigue esta frase enigmática: «Pero lo tremendo permanece escondido en la dulzura del leve abrazo.» Palabras en las que escuchamos con claridad –una claridad deliberada por parte del propio Heidegger– el eco de la voz de Rilke:

> *Denn das Schöne ist nichts als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen*.
>
> Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo de lo terrible en un grado que todavía podemos soportar...[3]

Al mismo tiempo volvemos a evocar las palabras del joven Schmid: «Son ligeros toques; pero de fuerza sagrada.» Entre Schmid y Rilke, entre 1797 y 1923, el mismo estremecimiento, de ebriedad y de espanto, había atravesado la palabra. Ése es el período en el que la epifanía de una multiplicidad de dioses se había encontrado con una sacudida de las formas, con un prolongado contacto con el «sagrado caos», con una desvinculación de la literatura de toda obediencia anterior.

En cuanto a esta nueva visión del caos, sería equivocado creer que se trató de un fenómeno peculiar y exclusivo de Hölderlin. Podríamos incluso precisar cuál es el año glorioso del caos: 1800. En aquellos meses Hölderlin escribe *Wie wenn am Feiertage*... («Como en un día de fiesta»), que sin embargo no verá la luz hasta 1910, cuando Hellingrath lo publique. Allí se presenta el movimiento inaugural: «das Heilige sei mein Wort», «¡Que esta visión sagrada inspire mi verbo!»; allí –tres versos más abajo– se habla de la naturaleza que «ahora se despierta con un fragor de armas»; allí, justo después, se nombra el «caos sagrado».[4] Pero al mismo tiempo, en abril de 1800, se podía leer, en la quinta entrega de la revista *Athenaeum*, la *Conversación sobre la poesía* de Friedrich Schlegel. Pero, puesto que en Schlegel no habla ya una singularidad irreductible, sino la voz de un grupo de amigos –de un *Bund* que abarcaba de Novalis a Schelling–, nos vemos constreñidos a reconocer la forma en que ciertas palabras han adquirido una resonancia inaudita hasta entonces. De pronto la palabra «caos» se cargaba de significados sublimes. En lugar de contraponerse a la forma como a su enemiga, parecía indicar una forma más alta, de una vivacidad fragante, en la que finalmente la naturaleza y el artificio se mezclan en el «bello desorden de la imaginación» para no escindirse nunca más. Al emprender la búsqueda de un símbolo que indicase el «caos originario de la naturaleza humana», Schlegel reconocía no haber sido capaz de encontrar uno mejor que el «rutilante nudo de los antiguos dioses». Ésta es la coyuntura por la cual, a partir de entonces, el reflujo de los antiguos dioses aparecerá como en complicidad y como instigador de aquella descomposición y recomposición de las formas que es la marca de la literatura más temeraria. Como si la experimentación formal y la epifanía divina tuvieran un estrecho pacto, y una pudiese ponerse en lugar de la otra para decir: *larvatus prodeo*.

Por tanto, lo exclusivo de Hölderlin no es la percepción de una nueva evidencia de los dioses antiguos –puesto que todo el grupo del *Athenaeum* la compartía, como un flamante artículo de fe–, sino la indagación acerca de la *diferencia* que los dioses adquirieron al manifestarse a los modernos. Éste es, en el fondo, *el* punto en el que la historia incide sobre aquello que es, el punto que impulsa a reconocer la forma en que el tiempo, en su puro fluir, hace mutar la esencia del mundo.

Cuando Hölderlin nombra a los dioses, cuando escribe que el dios es «cercano / Y difícil de aferrar», advertimos que habla de una fuerza que precede, excede y supera toda visión poética. Él tenía de esa fuerza una percepción incluso demasiado precisa. Pero nadie como él sabía, además, hasta qué punto aquel dios era distinto del que se había aparecido a los griegos. A este aspecto de la cuestión dedicó sus especulaciones más arduas, desde las cartas a Böhlendorff a los fragmentos sobre *Antígona*. Para los griegos, el dios aparece como el Apolo de la Aurora a los Argonautas, según el relato de Apolonio de Rodas:

> En el momento en que todavía no llega la luz inmortal ni hay excesiva penumbra, sino que a la noche se mezcla una ligera claridad –lo que llaman media luz los que se despiertan–, entonces alcanzaron el puerto de Tinias, fatigados por su mucho esfuerzo, y echaron pie a tierra.
>
> Y el hijo de Leto, que ascendía desde la lejana Licia hacia el pueblo infinito de los hombres Hiperbóreos, se les apareció. Dorados bucles, arracimados a uno y otro lado de sus mejillas, se agitaban a su paso. En la mano izquierda llevaba el arco de plata, y a su espalda colgaba de sus hombros la aljaba. Bajo sus pies se agitaba la isla entera, y

chascaban las olas contra la tierra firme. Al vislumbrarlo se apoderó de ellos un incontenible pasmo *(thámbos amēchanon)*, y ninguno se atrevió a mirar de frente hacia los hermosos ojos del dios, y se pararon bajando la vista hacia el suelo. Mientras él, lejos, marchaba por el aire hacia el alta mar.[5]

Gigante como el Orión de Poussin, pero suspendido sobre el desierto marino, cuando la aurora apenas irradia su primera luz, absorto e indiferente: éste es el dios. Apenas roza a los héroes, a los que podría fácilmente pisotear. Sacude la tierra y el mar. ¿Qué pueden hacer los hombres? Escuchan las palabras de Orfeo: «¡Ea! Vamos a llamar sagrada a esta isla en honor a Apolo Matutino, puesto que se nos ha aparecido a todos viajero en el alba.»[6] A continuación invita a los compañeros a ofrecer un sacrificio al dios. Nada más lineal: todos tienen la misma visión, todos sienten el mismo espanto, todos colaboran en la construcción del mismo altar. Pero ¿qué sucede cuando no hay argonautas, copartícipes de la misma experiencia? ¿Si ninguno sabe cómo se construye un altar? ¿Y si nadie osa hacer ofertas? Tal era el pensamiento de Hölderlin, que contenía en sí otra idea, aún más secreta: no sólo el modo de acoger al dios había cambiado, sino la forma en que el dios mismo aparece. Respecto a los griegos, «nosotros no podemos tener nada parecido», le confiesa a Böhlendorff. Entre otras cosas, porque –agrega pocas líneas más abajo, con repentina aspereza– «nosotros estamos siempre callados, empeñados en algún asunto, fuera del reino de los vivos». No podremos jamás, «consumidos en la llama, expiar la llama, que no hemos conseguido dominar». Esto es justamente «lo trágico para nosotros»: esta mezquindad de la muerte.

Hölderlin sabe que los dioses no pueden reaparecer como un círculo de estatuas sobre el cual se levanta, de pronto, la opaca cortina de la historia. Ésta es la visión neoclásica, de la que Hölderlin fue el primero en tomar distancia. No, los dioses y los hombres siguen la huella de un movimiento secreto que los acerca y aleja en el tiempo, como figuras en un carrusel. Todo consiste en comprender la ley de ese movimiento. Hölderlin la llamó «revolución natal» (o «categórica»). Sus pensamientos más proféticos y oscuros, que se agitan aún como una corriente profunda doscientos años después de haber sido formulados, están dedicados a este movimiento. Citaremos aquí sólo un pasaje; Hölderlin no se refiere a una situación en la que dioses y hombres vuelven a encontrarse. Por el contrario, en una situación comparada a la de la Tebas de Edipo, «en la peste y en la confusión de los sentidos, y en el general encenderse del espíritu adivinatorio», en una época que Hölderlin, con sorprendentes palabras, define como «müssig», que es a la vez «inerte» y «ociosa», sucede que «el dios y el hombre, para que el curso del mundo no tenga lagunas y *la memoria de los celestiales no se extinga, se comunican en la forma, olvidada de todo, de la infidelidad*, puesto que la infidelidad divina es aquello que mejor se retiene». Más que encontrarse, los dioses y los hombres buscan engañarse. «En un momento semejante, el hombre se olvida de sí mismo y el dios aparece *(kehrt... um)*, aunque de modo sacro, como un traidor.» Por tanto resulta sumamente ambigua la nueva epifanía de los dioses, como una salvación a la que sólo se accediera mediante engaño. El lugar en que vivimos es la tierra de nadie donde acontece una doble traición, una infidelidad doble: de los dioses hacia los hombres y de los hombres hacia los dioses. Tal es el sitio en el que deberá surgir la palabra poética. No se tratará naturalmente de dar vida a nuevas mitologías, como si fueran disfraces para conferir a la vida una intensidad mayor. La misma idea de que la mitología es algo que se *inventa* es ya una señal de presunción, como si el mito fuese un acto volitivo, cuando es, por el contrario, aquello que somete toda voluntad.

«Nosotros soñamos con la originalidad y la autonomía, creemos decir sólo lo nuevo, pero todo eso no es más que una reacción, una suerte de tibia venganza contra el estado de servidumbre en que nos encontramos hacia la antigüedad», leemos en un categórico y drástico fragmento de Hölderlin. Pocas líneas más abajo precisa la forma en que nuestra relación con él acusa también una poderosa fractura, que tiene todavía poderosos efectos. Todo el pasado se muestra como «una casi ilimitada prehistoria, de la que cobramos conciencia bien con la educación, bien con la experiencia, y que actúa sobre nosotros, oprimiéndonos». No se trata ahora de la búsqueda del entusiasmo y el «fuego del cielo». Hölderlin ya lo había hecho, y de esa experiencia nos dice sólo: «Casi hemos perdido la palabra en tierra extranjera», pasaje en cuyo trasfondo se dibuja la sombra de Apolo, que lo golpeó en el camino de Francia. Se trata ahora de encontrar la «sobriedad occidental», la «claridad de la representación», aquella que los griegos, nacidos del ardor oriental, habían descubierto como un esplendor extranjero en la palabra homérica, y que en cambio para los Ésperos, como somos nosotros, los occidentales modernos, áridos y humildes, es la tierra natal, que ahora es preciso descubrir, traicionando a los dioses. Pero, sin duda, «de modo sacro».

Hölderlin no aclaró qué es esa «imponente sobriedad occidental» que nos caracteriza, y por eso es el elemento más difícil de reconocer, ya que «aquello que es propio debe ser apresado no menos que aquello que es extraño». No nos ha dejado de ello ilustraciones ni ejemplos. Sin embargo, advertimos que se trata de un carácter secreto y constante de la literatura occidental, aunque sea raro encontrarlo en su forma incontaminada. Una característica que puede rastrearse en cualquier época, en todo registro. Cuando se impone, tiene la autoridad de una pulsación. Entonces contemplamos atónitos su evidencia insoslayable. Nos sucede, por ejemplo, cuando abrimos un libro de Henry Vaughan y leemos:

I saw Eternity the other night
Like a great Ring *of pure and endless light,*
All calm, as it was bright

He visto a la Eternidad la otra noche
como un gran *Anillo* de luz pura e infinita,
tan calma como brillante.

No pocos han *visto* a la eternidad, pero sólo Vaughan, y sólo en este verso, la ha visto «la otra noche», como si se tratase de una vieja conocida o de un extranjero recién llegado. Resulta decisiva, en este punto, la total ausencia de preliminares, la manera repentina de la entrada en la visión, junto con la sobriedad de la forma en que el acontecimiento se registra. Exactamente como si dijese: «Hubo una reyerta, *the other night*, al encontrarse *x* con *y*.» Donde «night» es precisamente la palabra decisiva, por encima de «Eternity», dado que rige las tres rimas iniciales. Se puede por tanto aventurar la idea de que con la fórmula «sobriedad occidental» Hölderlin designara algo que nos hace señas desde más allá del entusiasmo, más allá de aquel arrojo que nos induce a mezclarnos con los dioses, pero que puede ser engañoso, porque no alcanza a «preservar a Dios en la pureza y la distinción». Se trata siempre, sin embargo, de una definición por la vía negativa. Por lo demás, debemos limitarnos a observar que, poco después de las elípticas formulaciones de la «revolución natal», la palabra de Hölderlin se vuelve cada vez más árida, abrupta, quebrada. Hasta llegar a la absorta, extremada uniformidad de los poemas últimos, en los que Scardanelli asume el papel de imperturbable maestro de ceremonias.

Al final, Hölderlin ya no teoriza. Si precisa emitir un juicio, escribe que algo es «prächtig», «espléndido»: la «vida» misma, o también el «cielo». No tiene más ambición que observar y nombrar a la naturaleza en sus manifestaciones más comunes, a veces también en las más raras. Como los cometas: «¿Quisiera yo ser un cometa? Es posible. Porque tienen la velocidad de los pájaros; florecen del fuego y son por su pureza como niños. La naturaleza del hombre no puede atreverse a desear algo más grande.»

III. Incipit parodia

Entre las ideas que han tenido enormes consecuencias, muchas veces catastróficos, a lo largo del siglo xx, destaca la de la comunidad *buena*, en la que existen fuertes vínculos de solidaridad entre los individuos y en la que todo se funda sobre un sentir común. La Alemania nazi fue la manifestación más lancinante de esta idea; la Rusia soviética, la más prolongada y expandida. Sin embargo, sigue habiendo multitud de gente que propugna tal idea. ¿A qué se debe la persistencia de este fenómeno? Ante todo, como siempre, a un deseo: la comunidad –se trate de la que se trate, aunque sea una mera asociación criminal–, en cuanto forma en la que existen muchas cosas en *común*, en la que los vínculos entre los individuos están cargados de significado, sigue siendo el lugar en el que muchos aspiran a vivir. Este sentimiento es tan intenso que tiende a volver indiferente la naturaleza de esos vínculos, con tal que sean fuertes y estrechos. Sin embargo, a la luz de los acontecimientos, debería al menos surgir una duda: ¿no habrá algo funesto en la idea misma de comunidad, al menos cuando ésta se manifiesta, como tantas veces ha sucedido, en el interior de un mundo en el que el aparato técnico se extiende sobre la entera superficie del planeta? He ahí la cuestión: hay que preguntarse si no existirá una incompatibilidad entre comunidad y técnica. No en el sentido de que una comunidad esté imposibilitada para instaurarse en el interior del mundo técnico, como bien sabemos, lo que ocurre es lo contrario, pero sí en el sentido de que, una vez instaurada, tal comunidad no puede sino conducir a resultados distintos con respecto a cualquier intención originaria.

Todo esto se perfila hoy como un tenaz interrogante al que es preciso responder. Entre otras cosas, porque de esa respuesta puede depender la prosecución o el final de una masacre entre los muchos que se exponen a ella, revestidas cada vez como títeres de argumentos locales. Pero la cuestión, aunque traducida a cada una de sus versiones vernáculas, es siempre la misma, e invade una buena parte del campo visual. Cuestión antigua, de una antigüedad oscilante, según la perspectiva, «entre finales del paleolítico y los inicios de la revolución industrial», como observó con sorna Italo Calvino. Cuestión que, por otra parte, afecta al todo. En su necedad, la palabra «globalización» tiene al menos el valor de ser sintomática, porque se construye sobre un término, globo, que indica la más vasta totalidad que se pueda concebir. Pero las comunidades que se conciben a sí mismas como un todo –lo que Louis Dumont definió como «sociedades holísticas»– han sido la norma en la historia de la humanidad, en todas sus fases y en todas sus formas, mientras que la sociedad fundada sobre la técnica destaca como una palmaria excepción. Es aquí donde se disparan los equívocos: por una parte, sería ridículo endosar a la forma comunitaria *en cuanto tal* las infamias que han atravesado el último siglo; por otra, es preciso preguntarse si las tradicionales críticas a la sociedad técnica –por su carácter disolvente, corrosivo, atomizador, arrasador de raíces, según el rosario de las acusaciones– no apuntan a un blanco equivocado, o al menos no van más allá de una fachada. Mientras que, detrás de ella, se encuentra activa una ulterior, poderosa máquina holística, que tiene ahora las dimensiones del planeta y vertebra, también ella, una *comunidad*, excluyente de cualquier otra y capaz al mismo tiempo de hospedar en su interior a todas las demás, por más hostiles que resulten, como si fuesen reservas de indios, en ocasiones superpobladas de nativos y tan vastas como subcontinentes. Es evidente que esta nueva entidad tiene algo radicalmente distinto con respecto a aquellas que las precedieron. Aquí, por vez primera, la naturaleza entera no es lo que envuelve, sino lo que es envuelto. Como el parque del Hijo del Cielo, en China, hospeda ejemplares de todos los seres, aunque sólo como muestra y emblema. La Tierra ya no es el lugar «sobre el que se circunscribe el altar», sino que es ella misma el lugar circunscrito en la que se recogen los materiales para los experimentos. Nadie sabe cómo invocarla para que «vestida de Agni, la Tierra de las rodillas negras», pueda volvernos «resplandecientes, agudos». Nadie podría pretender que ha sentido la fragancia y la ha reconocido como aquella «que en las bodas de Sūryā, la Hija del Sol, impregnaba a los inmortales al borde de los tiempos». Sucede entonces que, «como un caballo en medio del polvo, la Tierra se sacude los pueblos que desde su nacimiento han residido en ella». Estos granos de polvo dispersos la perturban, y ya casi no saben acariciar el cuerpo de aquella mujer «de pechos de oro», a cuyo cuerpo se habían prendido como parásitos. En esta nueva, ilimitada comunidad rigen reglas fundadas en los fantasmas y los procedimientos, y son ciertamente no menos coercitivas que las de las comunidades arcaicas. Para que se formase una potencia de tales dimensiones, capaz de envolverlo todo, era preciso que se cumpliera un muy lento golpe de Estado, en el curso del cual el polo analógico del cerebro fue suplantado por el digital, que es el polo de la sustitución, del valor de intercambio, de la convención sobre la que se funda el lenguaje y la imponente red de procedimientos en medio de la que vivimos. Este fenómeno –al mismo tiempo psíquico, económico, social y lógico– es el resultado de una revolución que ha durado milenios, y que aún dura: la única revolución permanente de la que se tiene testimonio. Su Zeus es el algoritmo. Éste es el acontecimiento del que deriva todo el resto. Acontecimiento en buena medida desconocido aún, y tal vez imposible de reconocer en toda su extensión, puesto que estamos inmersos y sumergidos en él. Por tanto, las preguntas serían otras: ¿es la comunidad técnica compatible consigo misma? ¿No

podría caer derrotada por el mismo proceso que la ha instaurado?

Sin duda no pensaba en esto el ignoto autor del breve texto que suele denominarse *El primer programa sistemático del idealismo alemán*. (¿Era Schelling? ¿O Hegel? Cuestión todavía en debate, puesto que el manuscrito, que puede fecharse alrededor de 1797, fue encontrado entre los papeles de Hegel y con su caligrafía.) Lo cierto es que en ese texto relampaguea una idea que, no sin razón, se declaraba nueva: «Hablaré de una idea que, por lo que sé, no ha sido hasta ahora pensada por nadie: debemos tener una nueva mitología.» Tal idea pertenece al vasto sistema de sobreentendidos que dimana de la palabra «comunidad». Cosa que no se le escapaba al ignoto autor, que prosigue de esta manera: «Hasta que no seamos capaces de hacer que las ideas se vuelvan estéticas, es decir mitológicas, no tendrán ningún interés para el *pueblo*.» La palabra fatal, «pueblo», resonaba ya; palabra de la que «comunidad» no da más que una versión atenuada. Es el mismo presupuesto que un día enunciará Nietzsche con su tono perentorio: «Una civilización sin mito pierde su sana y creativa fuerza de naturaleza: sólo un horizonte delimitado por los mitos puede encerrar en una unidad todo un movimiento de civilización.»

Como un susurro o como un mensajero de paso leve, la fórmula de la «nueva mitología» se habría alejado del oscuro manuscrito, perdido entre los papeles de Hegel, para visitar otras mentes. En primer lugar, la de Friedrich Schlegel, quien con pocos meses de diferencia escribiría en las páginas del *Athenaeum*: «Carecemos de una mitología. Pero agrego: estamos a punto de obtenerla; al menos hace mucho tiempo que contribuimos seriamente a producirla.» Como es habitual en F. Schlegel, hay en estas palabras una particular osadía: la cuestión esencial es iluminada por un deslumbramiento, pero enseguida el pensamiento avanza hacia otro punto sin preguntarse, por ejemplo: ¿es posible «producir seriamente» una mitología, más o menos como se produce una revista literaria? Hay algo estridente en estas palabras, y Schlegel prefiere no advertirlo. Procediendo de esta forma, con aliento noble pero con conceptos cada vez más vagos, agrega: «La nueva mitología deberá ser elaborada desde la más profunda profundidad del espíritu; debe ser la más artística de todas las obras de arte, ya que deberá abrazar a todas las otras, ser un nuevo cauce y un nuevo vaso para la antigua, eterna fuente originaria de la poesía, y ser ella misma poesía infinita, que esconde los gérmenes de todas las otras poesía.» Y concluye: «Tal vez la idea de esta poesía mística y del desorden que podría resultar de la proliferación de tal poesía os haga sonreír. Pero la belleza suprema, incluso el orden supremo no es otro que el del caos, precisamente de un caos que espera sólo el contacto del amor para desplegarse en un mundo armónico, como era el de la mitología y la poesía antigua. Porque mitología y poesía son una sola, indisociable cosa.» En tanto crítico, Friedrich Schlegel fue siempre un formidable estratega de la literatura. Su genio se aprecia en la combinación de ímpetu y ambigüedad, con la que sabe iluminar una cierta dirección, dejando en la sombra a todas las demás. Más tarde se haría evidente que esa dirección era la vía real de una literatura, que el propio Schlegel no estaba en condiciones de practicar pero sí de intuir, y que se llamará «literatura absoluta».

Lo que Schlegel sugería no era sencillamente una teoría más o menos sólida. Se parecía en todo caso a una fulminante operación militar. Era preciso realizar un gesto de apropiación, por el cual toda la mitología quedaba bruscamente incorporada a la poesía. Los dioses ya no serían material inerte, extraído del almacén de la retórica, utilizable sobre todo para los atavíos y fastos neoclásicos, sino la propia fuente de la sustancia literaria. Como un jugador que eleva cada vez más la apuesta, Schlegel agregaba: no será ya el caso de hablar sólo de *una* mitología, sino que «también las otras mitologías deberán ser despertadas en la medida de su profundidad, de su belleza y de su saber, para apurar la formación de la nueva mitología». *Éste* era el movimiento decisivo: rasgar el cielo hacia Oriente, dejar que una nube de divinidades ignotas invadiese la escena de la cultura europea, con los mismos derechos que los dioses del Olimpo: «¡Si para nosotros fueran los tesoros del Oriente tan accesibles como los de la antigüedad clásica! Qué nueva fuente de poesía no podría fluir de la India si algunos artistas alemanes, con la universalidad y profundidad de la comprensión, con el genio de la traducción que les es propia, pudieran gozar de la ocasión que una nación que se vuelve cada vez más obtusa y brutal no sabe aprovechar. Debemos buscar en el Oriente al supremo romántico.» Esta frase fue asimismo el punto supremo de la osadía romántica. Los románticos nunca llegarían a Oriente, pero se convertirían en el Oriente de Europa, cuyo sonido se dejó oír en su piano. El Oriente en sentido literal seguía estando muy lejos y era observado con prudencia. No debemos sorprendernos: aún hoy está lejos y sigue inspirando un sordo temor cuando nos acercamos a sus textos e imágenes. No se pude decir que Schlegel no haya hecho sus escrupulosos intentos: pocos años después del ensayo del *Athenaeum*, y tras un aprendizaje del sánscrito, publicó el libro *Sobre la lengua y la sabiduría de los indios*. Sin embargo, Schlegel se acerca poco a la naturaleza de esa «sabiduría», y sólo como una nostálgica despedida se permitía, como a hurtadillas, la bella definición de la mitología como «la trama más apretada del espíritu humano». Pero hay otro motivo escondido que puede reconocerse en el abrupto bloque de un pensamiento febril: existía una aparente doblez cada vez que se hablaba de los dioses, de mitos y mitología entre los primeros románticos. El discurso se presentaba al principio en términos puramente literarios; los dioses y su tejido mitológico –¿era sólo antiguo, limitado a Grecia, o era además moderno, y también venía de Oriente?– se

ofrecían como una enorme ebullición de materia literaria, como si las formas, disecadas por las Luces, anhelaran albergar emisarios divinos, ya no como comparsas ocasionales sino en la plenitud de sus poderes. Al mismo tiempo, resultaba evidente para todo el mundo que evocar a los dioses significaba también evocar a la comunidad que celebra su culto. Entonces miraron a su alrededor, a sus pequeños reinos arrasados por el tornado napoleónico: no encontraban nada a qué aferrarse. Ni la sociedad que se descomponía ni la que despuntaba tenían algo que ver con las antiguas comunidades que conocían las vicisitudes de los dioses a través de los Misterios, así como a través de esa ceremonia que era la tragedia ática. En este punto, la elocuencia de los románticos enmudecía, y entonces ellos daban un paso atrás, como temerosos de verse sorprendidos por la policía. Preferían ocultar el asunto bajo un oportuno telón. Por eso las divagaciones sobre la «nueva mitología» se acallaron enseguida.

Pero ya se había encendido la mecha, y no dejaría de quemar a lo largo de todo el siglo, lentamente, siguiendo un hilo tortuoso. El olor sulfúreo de la mecha se advertía en un nombre: Dioniso. Fue el último en incorporarse al Olimpo; extranjero, oriental, disolvente, Dioniso puso un pie en Alemania tras una larga ausencia de Europa, que se remontaba a los tiempos de la Florencia de Pico y de Ficino, de Poliziano y Botticelli, cuando había sido adorado como dios de los misterios y del delirio divino. Para fundar su culto había bastado una frase de Platón, nítida y tajante: «La locura es superior a la temperancia *(sophrosynē)*, porque ésta tiene un origen exclusivamente humano, mientras que aquélla es divina.» Mucho más tímida y casta era la Alemania de comienzos del siglo XIX, en la que Voss, ilustre traductor homérico, interpretaba las «orgías nocturnas» de Dioniso como «alegres entretenimientos».

Pero más sorprendente aún es la naturalidad con la que Dioniso se muestra en el verso de Hölderlin. Al principio de *Brot und Wein* es de noche; son dieciocho versos con los verbos en presente, que hacen contener el aliento. Pocas veces la pura fuerza del nombrar se había mostrado con una evidencia tan nítida. A continuación, desde el istmo de Corinto, viene Dioniso, «el dios del advenimiento». Esta vez no es el último, sino el penúltimo: precede a aquel que «cumplió y cerró, consolando, la fiesta celeste». El último, aun-que innombrado, es Cristo. Una concentración tan alta de divinidad no es fácil de tolerar. Por eso es una irónica gracia que los celestes se la sustraigan a los humanos:

> *Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäss sie zu fassen,*
> *Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch*.
>
> ... Pues a menudo
> un frágil navío no puede contenerlos, y el hombre
> no soporta más que por instantes la plenitud divina.[7]

De esta forma, el «dios del advenimiento» debe volver a la clandestinidad cuando apenas acaba de llegar; y lo hace de la forma que era ya por entonces preferida de los dioses: entre las páginas de los eruditos. Si es posible, en las páginas de los eruditos más enérgicamente enfrentados con sus colegas, prontos a percibir, en la selva de los textos, la huella ominosa del dios al que pretendían cerrar el paso, como Penteo en Tebas. En 1808, Friedrich Creuzer, en el período marcado todavía por el suicidio de su amada, Karoline von Günderode, publica su *Dionysus*, que se abría declarando que en la multitud «casi infinita» de las fábulas griegas «ulla unquam tam late patuit, quam illa, quae per Bacchicarum rerum amplissima spatia ducit» («ninguna ha conocido una difusión tan grande como el relato de la gesta de Dioniso, que nos conduce a través de escenarios muy vastos»).

A continuación, agregaba un homenaje a la *summa* dionisiaca de Nono, que yacía desde hacía siglos «situ squaloreque onsita», «cubierta de suciedad y detritos». Como insinuando que al nombre de Dioniso se unía, desde la antigüedad, una conjura occidental para conculcar, a través de él, todas las potencias del Oriente.

Otros anillos eruditos se agregarían: la amazónica frondosidad de Joseph Görres, en la que los mitos se dejan descubrir como las ruinas de un mundo abismado; K. O. Müller, que muere de insolación en Grecia, tras haber introducido el término «ctonio» en los estudios clásicos, como si hasta entonces los dioses de Winckelmann hubieran carecido de contacto con el suelo, y sobre todo con el reino de los infiernos: «Pero el mismo dios es Hades y Dioniso», había dicho Heráclito, y en fin, el visionario Bachofen, que fue el más agudo y persistente de los descubridores de Dioniso, puesto que fue cómplice no sólo de Oriente sino además de la soberanía femenina.

Hasta que un día, el 18 de junio de 1871 para ser precisos, en la biblioteca de la Universidad de Basilea, otro estudioso, el joven catedrático Friedrich Nietzsche, pidió en préstamo dos libros: la *Symbolik* de Creuzer y la *Gräbersymbolik* de Bachofen. Estaba terminando la redacción de *El nacimiento de la tragedia*.

A través de esas páginas, Dioniso se preparaba para irrumpir sobre una escena que ahora era tan vasta como el mundo mismo.

En Nietzsche los dioses reaparecen con una intensidad comparable a la de Hölderlin. De *El*

nacimiento de la tragedia a los *Ditirambos de Dioniso* y a los «papeles de la locura», sentimos vibrar en sus palabras algo afín a aquel *pathos*, al menos si la palabra se entiende a la manera de Aristóteles, como término técnico que designa lo que ocurre en los Misterios, donde «ou matheîn ti deîn, allà patheîn kaì diatethēnai», «no se debe aprender sino sufrir una emoción y alcanzar un cierto estado».

A diferencia de sus contemporáneos, Hölderlin y Nietzsche no escribieron *sobre* los griegos, sino que ocasionalmente pudieron ser griegos ellos mismos. El comienzo de un himno de Hölderlin hace pensar inmediatamente en ciertos *incipit* de Píndaro. En los cuadernos de apuntes de Nietzsche encontramos pasajes que podríamos atribuir a un presocrático, o quizás a Plotino. Como éste, que se remonta a los primeros meses de 1871:

> En el hombre el uno primordial se vuelve hacia sí mismo, mirando a través de la apariencia: la apariencia revela la esencia. Ello significa que el uno primordial mira al hombre, y precisamente al hombre que mira la apariencia, que mira a través de la apariencia. Para el hombre no existe *ningún camino hacia el uno primordial*. Él es todo apariencia.

Más allá de Schopenhauer, este pasaje alude al misterio último de Eleusis: la doble mirada que dirige Hades a Core, la doncella que es la pupila, la mirada que observa a quien mira –y encierra toda conciencia secreta–. La forma misma del fragmento –toda una variación sobre el verbo mirar, *schauen*– nos lleva a pensar en un neoplatónico más que en un soldado de Bismarck, como Nietzsche lo había sido poco antes, con la función de enfermero.

En aquel turbulento período, Nietzsche estaba convencido –e insistió en ello numerosas veces, como un martillo que golpea desde sus cuadernos– de que, como la tragedia en la antigua Grecia, ahora el mito renacería «del espíritu de la música». Donde «música» debía entenderse como sinónimo de Richard Wagner. Por tanto, sólo hacía falta *reconocerla* ya que *«frente a la música nos comportamos como se comportaba el griego frente a sus mitos simbólicos»*. En consecuencia: «Así la música ha engendrado de nuevo el mito entre nosotros.» La música habría sido el líquido amniótico necesario para desarrollar un oscuro proceso, gracias al cual seríamos capaces de volver a «sentir *míticamente*». Aquí el sueño recurrente de una comunidad *buena* parece haber hecho caer al propio Nietzsche en un deslumbramiento nefasto. Toda la sección 23 de *El nacimiento de la tragedia* está dedicada a anunciar que, si *«el progresivo despertar del espíritu dionisiaco* en el mundo actual» hubiera debido ser mágicamente operado por la música de Wagner, su verdadero sujeto hubiera sido «el núcleo puro y vigoroso del ser alemán», perífrasis eufemística detrás de la cual se deja ver la *nación* alemana. Ya no se trata aquí de una referencia a los Misterios sino al teatro político europeo, en el que Alemania es aguijoneada, aunque con palabras aladas, para afirmar su predominio: «Si el alemán debiera mirar en torno a sí, dudoso y a la búsqueda de una guía que le enseñe la senda de vuelta a la patria perdida desde hace largo tiempo, de la que ya casi no reconoce ninguna calle o sendero, que escuche el reclamo deliciosamente seductor del pájaro dionisiaco que sobre él se balancea y que le indicará el camino en aquella dirección.»

Pero la encendida determinación de esas proclamas se mezclaba, en Nietzsche, con una percepción del presente alemán cuyo sentido era diametralmente opuesto. Mientras escribía *El nacimiento de la tragedia* trazando el perfil de una civilización radicalmente renovada, Nietzsche preparaba también *El futuro de nuestras escuelas*, el más formidable *pamphlet* que haya azotado la concepción moderna de la cultura en sus mismas raíces: la educación. El presupuesto de Nietzsche era éste: la institución educativa, que hubiera debido representar la cultura de entonces en su forma más severa y ejemplar –el ilustre liceo alemán–, era testimonio de un «estado de barbarie en las tareas asignadas a la cultura». Detrás del espejismo progresista de la «cultura generalizada», Nietzsche vislumbraba la feroz determinación del Estado –y, ante todo, del Estado alemán– de crear buenos dependientes. «La fábrica reina», anotaba, en una fórmula en la que ya se anuncia el siglo siguiente. Ahí donde se afirma que la cultura debe *servir*, la soberanía ya no es de la cultura sino de la utilidad: «Basta comenzar a ver en la cultura algo que rinda utilidad; pronto se confundirá lo que rinde utilidad con la cultura. La cultura generalizada se transforma en odio contra la verdadera cultura.» Por eso, justamente en sus empresas más preclaras y celebradas, como los esfuerzos por difundir la educación, el mundo moderno se revela dominado por una profunda aversión a la cultura misma. En un momento lleno de fantasías, inmediatamente después del final de la guerra contra Francia, Nietzsche había anotado que quizás «de parte alemana, la guerra se había desarrollado con el fin de liberar la Venus del Louvre, como una segunda Helena». Ésta, escribía, podía ser para él la «interpretación pneumática de esta guerra». Tanto más brutal debió de ser el despertar, pocos meses después, cuando se supo la noticia de que los comuneros habían incendiado las Tullerías. Las primeras noticias, confusas (y falsas), aseguraban que también el Louvre había ardido. Entonces Nietzsche escribió una carta a Gersdorff, llena de espanto, en la que aflora el espectro de la «lucha contra la civilización». Esta vez, ya no por cuenta del Estado moderno, que quiere someter a todos a sus propios fines, sino por obra de una multitud informe, excluida de la cultura y hostil a la cultura por principio, hasta el punto de que su único objetivo era destruirla. Sin embargo, Nietzsche no estaba dispuesto a condenar a aquellos incendiarios, y escribía: «Todos nosotros, con todo nuestro

pasado, *somos culpables* de que estos horrores salgan a la luz; por eso debemos abstenernos por completo de imputar, con alta vanidad, sólo a aquellos infelices del delito de una lucha contra la civilización.»

El sentimiento de Nietzsche era doble: por una parte veía a la civilización europea en el umbral de una radical regeneración, que sería guiada por Alemania; por la otra, observaba el Estado moderno en su forma más avanzada –es decir, el Estado alemán–, empeñado en un proceso de embrutecimiento sistemático, en el que la cultura aparecía como el primer adversario y la primera víctima. Pero la infatuación germánica se desvanecería pronto. Empezaba para Nietzsche una vida de vagabundo sin patria: «No faltan entre los europeos de hoy aquellos que tienen el derecho de llamarse, en un sentido eminente y honorífico, los sin patria.» A ellos pretendía enseñar la *gaya ciencia*. De ella formarían parte algunas de las más feroces y precisas observaciones *contra* Alemania que jamás se hayan escrito; y en primer lugar, aquellas que aparecen en *Ecce homo*. Sólo Benn llegaría a tales cotas de crudeza frente a Alemania y la cultura alemana.

Por los años de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche corría el riesgo de caer en la trampa de fantasear con una comunidad futura y nacional detrás de la superficie abigarrada de los mitos: «El saber y la música nos hacen presentir un renacimiento alemán del mundo griego; y es a este renacimiento al que nos aplicaremos», anotaba en sus cuadernos. Pero su mente era demasiado lúcida como para no percibir algo más: «Ahora es necesario ser sólo servidores de la masa, especialmente los servidores de un partido.» Cuando la nube sonora de Wagner se disuelve, también la palabra «mito» desaparece prácticamente de los escritos de Nietzsche, y Dioniso con ellos. Regresaría, sin embargo, con clamor de sistros y tamboriles. Se insinúa primero en las voces de aquel «demonio dionisiaco que se llama *Zarathustra*». Más tarde, guió desde la oscuridad la arrasadora puesta en escena que constituyó el último capítulo de la vida de Nietzsche. Allí sí había un ejemplo del renovado espíritu dionisiaco, y no ya el protervo fervor producido por la Alemania imperial. Pero, para comprenderlo, hacía falta que aquel teatro viniera precedido de un preludio: una suerte de resumen escenográfico, insolente y alusivo, de lo que Nietzsche creía que aconteció en el curso de la civilización, desde los griegos hasta su época. Ésa es, ni más ni menos, la sección titulada «Cómo el "mundo verdadero" acabó convirtiéndose en una fábula» del *Crepúsculo de los ídolos*:

1. El mundo verdadero, asequible al sabio, al piadoso, al virtuoso –él vive en ese mundo, *es ese mundo*.
(La forma más antigua de la Idea, relativamente inteligente, simple, convincente. Transcripción de la tesis «yo, Platón, *soy* la verdad».)
2. El mundo verdadero, inasequible por ahora, pero prometido al sabio, al piadoso, al virtuoso («al pecador que hace penitencia»).
(Progreso de la Idea: ésta se vuelve más sutil, más capciosa, más inaprensible –*se convierte en una mujer*, se hace cristiana...).
3. El mundo verdadero, inasequible, indemostrable, imprometible, pero, ya en cuanto pensado, un consuelo, una obligación, un imperativo.
(En el fondo, el viejo Sol, pero visto a través de niebla y el escepticismo; la Idea, sublimizada, pálida, nórdica, königsberguense).
4. El mundo verdadero –¿inasequible? En todo caso, inalcanzado. Y en cuanto inalcanzado, también *desconocido*. Por consiguiente, tampoco consolador, redentor, obligante: ¿a qué podría obligarnos algo desconocido?...
(Mañana gris. Primer bostezo de la razón. Canto del gallo del positivismo).
5. El «mundo verdadero» –una Idea que ya no sirve para nada, que ya ni siquiera obliga –una Idea que se ha vuelto inútil, superflua, *por consiguiente* una Idea refutada: ¡eliminémosla!
(Día claro; desayuno; retorno del *bon sens* y de la jovialidad; rubor avergonzado de Platón; ruido endiablado de todos los espíritus libres).
6. Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿acaso el aparente?... ¡No! ¡*Al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente*!
(Mediodía, instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATHUSTRA).[8]

Esta página, que según un boceto realizado en la primavera de 1888 debía ser la primera de la inconclusa *Voluntad de poder*, como un telón que se alza, debe ser leída en paralelo con la predicción de Hölderlin acerca del «trastorno natal». También en este caso se trataba de determinar ese movimiento indescifrado que rige la historia y hace que, con el mero correr del tiempo, cambie el color de los acontecimientos y la consistencia de las cosas mismas. Pero ¡qué diferencia de tono! Allí donde Hölderlin era elíptico y grave, Nietzsche se muestra descarado como un presentador de circo. El ritmo *saccadé* es sacudido por una alarmante euforia, y por un leve sarcasmo. Sin embargo, el proceso descrito no pierde grandeza: nada menos que la sucesión de las fases de la historia del mundo, que son seis, como los días de la Creación. Como si el mundo, en lugar de desenvolverse altivamente, involucionara progresivamente hacia sus confusos orígenes, allí donde ya no pueden subsistir –porque aún no han surgido– las categorías de «mundo verdadero» y «mundo aparente». *Aquí estamos nosotros*, anuncia Nietzsche, y es imposible no advertir una vibración burlesca en sus palabras. Creíamos vivir en un mundo diáfano y ajeno a toda magia, certero y verificable. Pero nos encontramos en un mundo en el que todo ha vuelto a ser «fábula». ¿Cómo podremos orientarnos? ¿A qué fábula deberemos abandonarnos, si sabemos que la fábula siguiente puede sepultarla? Ésta es la parálisis, la peculiar incertidumbre de los tiempos nuevos, una parálisis que todos experimentamos desde entonces. Nietzsche la presenta como el juicio divino al que todavía debemos someternos; es decir, la condena –o bien la elección– a atravesar un mundo totalmente fantasmagórico, donde

resulta evidente que «muchos dioses nuevos son todavía posibles», y que el paso se prepara para una nueva danza, para «una eterna huida y nueva búsqueda de muchos dioses, una feliz contradicción, el volver a oírse, el volver a pertenecerse de muchos dioses». Pero, al mismo tiempo, un sutil, insoslayable escarnio envuelve el todo y lo vuelve lábil, huidizo: se trata de la parodia. He ahí la enorme novedad, para la que Nietzsche nos había preparado y a la que nos había introducido al final de la *Gaya ciencia*, donde traza la imagen de un «espíritu que ingenuamente, es decir sin quererlo y por rebosante plenitud y poder, juega con todo lo que hasta ahora había sido considerado como sagrado, bueno, intocable, divino», dando forma al «ideal de un humano-sobrehumano bienestar y una disposición a querer, que con frecuencia podrá parecer *deshumano*, si se lo contrapone, por ejemplo, a toda la seriedad terrena que hasta hoy ha existido, a toda especie de solemnidad en los gestos, en la palabra, en el acento, en la mirada, en la moral y en las tareas a cumplir, como si fuese su parodia viviente e involuntaria». Aquí la parodia aparece como el guante del desafío, e inmediatamente se advierte que este intermedio ligero, imprudente, complejo y chispeante sirve ante todo para introducir el momento en el que, nuevamente, «el destino del alma hace un giro, la manecilla se mueve, la tragedia *comienza*...».

Deslumbrados por este teatro rutilante y engañoso, por este escenario desmedido, festivo, siniestro, en el que –siempre según las palabras de Nietzsche– «se va anunciando algo extraordinariamente maligno», justamente debido al *incipit parodia*, nos damos cuenta de que se superpone allí el comienzo de muchas cosas distintas. *Incipit tragoedia, incipit parodia, incipit Zarathustra* (sugerido por Dioniso). De pronto relampaguea la respuesta, que es la más simple de todas: se trata del mismo principio, del mismo instante, y valdrá no sólo para Nietzsche, sino como el sello para el mundo de entonces. En ese punto, a Nietzsche sólo le faltaba enviar un último billete a las manos simbólicas de Jacob Burckhardt: «Después de todo, prefiero con mucho ser profesor en Basilea a ser Dios; pero no he osado arrojar tan lejos mi egoísmo privado como para descuidar la creación del mundo.»

IV. Elucubraciones de un asesino en serie

Existe un grado cero, un secreto nadir del siglo XIX; se alcanzó, aunque nadie se diera cuenta, cuando un joven ignoto publicó en París, pagando la edición de su propio bolsillo, un librito titulado *Les Chants de Maldoror*. Corría el año 1869: Nietzsche trabajaba en *El nacimiento de la tragedia*, Flaubert publicaba *L'Éducation sentimentale*, Verlaine, las *Fêtes galantes*, y Rimbaud escribía sus primeros versos. Pero algo aún más importante estaba por suceder; es como si la literatura hubiera comisionado, para cumplir con un acto decisivo, clandestino y violento, al joven hijo del canciller Ducasse, enviado desde Montevideo a Francia para emprender sus estudios. Isidore, que tenía entonces veintitrés años y ya había adoptado el seudónimo de Lautréamont, probablemente tomado de un personaje de Eugène Sue, le paga al editor Lacroix la suma de cuatrocientos francos para que éste imprima *Les Chants de Maldoror*. Lacroix cobra e imprime, pero, más tarde, se niega a distribuir el libro. Tal como el propio Lautréamont cuenta en una carta, Lacroix «se ha negado a dejar que el libro aparezca, porque en él la vida se representa con colores demasiado amargos, y Lacroix teme al procurador general». Pero ¿por qué *Maldoror* infundía semejante miedo? Porque se trataba del primer libro –dicho esto sin ningún énfasis– que se sustenta sobre el principio de someterlo *todo* al sarcasmo. Es decir, no sólo el inmenso lastre de la época que había favorecido el triunfo del ridículo, sino también la obra de aquellos que habían atacado crudamente el ridículo: Baudelaire, por ejemplo, que será definido como «el morboso amante de la Venus hotentota», aunque con toda probabilidad era su poeta predilecto, el antecedente inmediato de Lautréamont mismo. Las consecuencias de este gesto son arrolladoras: como si cada dato –incluso el mundo entero es tomado como un dato– rompiera de pronto sus puntos de apoyo y comenzase a vagar en una corriente llena de torbellinos, sometido a todos los ultrajes, a todos los azares, por obra de un prestidigitador impasible: Lautréamont, autor vacío, que opera una total, fría anulación de la identidad, más rigurosa aún que la de Rimbaud, todavía demasiado teatral. Morir a los veinticuatro años en una habitación de alquiler de la rue du Faubourg Montmartre, «sans autres renseignements», como se lee en el «acte de décès» de Lautréamont, es un destino mucho más temerario y eficaz que dejar de escribir para vender armas en África.

Precisamente porque el caso es aberrante conviene analizarlo con las leyes habituales. Por ejemplo, preguntarse de qué autores se había nutrido Lautréamont antes de publicar. En este punto, Lautréamont viene a nuestro encuentro, dejándonos entender que ha frecuentado mucho a «los chupatintas funestos: Sand, Balzac, Alexandre Dumas, Musset, Du Terrail, Féval, Flaubert, Baudelaire, Leconte y la *Grève des Forgerons*». Esta lista debería obrar desde ya como una advertencia de que se nos está tendiendo una trampa: el inventor de Rocambole y el de Madame Bovary se ponen en el mismo nivel, así como el prolífico folletinista Féval, y Balzac, todos junto a Baudelaire y a François Coppée. Como si toda jerarquización hubiera quedado abolida. Pero aún hay más: para desencadenar el tifón Maldoror, Lautréamont parece haber tomado el impulso de una constatación: que el satanismo romántico tenía un punto débil, su timidez. Maldoror, asesino en serie, no se conforma con estuprar a «la niña que duerme a la sombra de un plátano». En ese momento va acompañado de un bulldog, al que invita a matar a dentelladas a la desventurada muchacha. Pero el bulldog «se contenta con violar a su vez la virginidad de aquella delicada niña». Indignado porque el animal no obedece al pie de la letra sus palabras, Maldoror extrae un «pequeño cuchillo americano con diez o doce hojas» y se dedica a excavar en la vagina de la muchacha para extraer sus órganos de aquella «horrorosa abertura». Al final, cuando el cuerpo de la chica recuerda al de un «pollo vaciado», «deja el cadáver durmiendo a la sombra del plátano». En el romanticismo negro, los genios del mal solían entretenerse en la descripción del detalle. El escritor acumulaba adjetivos inquietantes, como «innombrable», «monstruoso», «perverso», «aterrador», que, además de afear la página, ocultaban el acto monstruoso en el *flou* de un esfumado. Lautréamont, en cambio, se toma el satanismo al pie de la letra. El primer efecto es el de una «risa nerviosa muy embarazosa» (J. Gracq), que comienza a sacudir al lector y pronto le provoca un enorme desconcierto. ¿Se trata de una parodia? ¿Es un caso clínico? ¿O es sólo un lírico negro, apenas un poco más radical que sus predecesores?

Observemos más de cerca la forma del libro: el procedimiento fundamental de *Maldoror* radica en la utilización de todo el material elaborado por la literatura que por entonces sonaba *moderna* –y era romántica, satánica o gótica según el criterio de quien la definía–, pero exacerbándolo, llevándolo a su extremo, de manera que lo desautorizaba con un gesto imperturbable, reprimiendo cuidadosamente una risa sardónica. Es más: Lautréamont yuxtapuso, y a veces amalgamó con toda frialdad, esa literatura, exaltada y ambiciosa, que había tocado sus cimas con Byron y Baudelaire, y la vasta literatura para camareras y señoras, con toda su gazmoñería y florituras sentimentales. De esta forma, los horrores de la novela negra son precisados hasta sus más mínimos detalles, ridiculizándolos e hibridándolos con las *mièvreries* de la novela edificante, positiva (entiéndase el «realismo socialista» del siglo XIX), implacablemente copiadas por él. Todo conspira para que «la

tragedia estalle en medio de esta espantosa frivolidad». Todo se dispone sobre un mismo plano, en el sonido obsesivo de una misma voz, que nos llega «amplificada por un micrófono averiado».

Pero en *Maldoror* resulta también evidente otro procedimiento, a pesar de que –sorprendentementelos más ilustres críticos de Lautréamont ni siquiera lo mencionan, como si se tratase de una circunstancia accesoria. Me refiero a las repeticiones forzadas: bloques erráticos de prosa vuelven a aparecer, idénticos, a una distancia de varias líneas o de unas cuantas páginas. Se trata a veces de frases sueltas, de un género tal que ya de por sí llamarían la atención: «Pero una masa informe lo persigue encarnizadamente, pisando sobre sus huellas, en medio del polvo»; o también: «Allí, en un bosquecillo circundado de flores, duerme el hermafrodito, profundamente acurrucado sobre la hierba, bañado en sus lágrimas.» O bien: «Los niños siguen tirándole piedras, como si fuese un mirlo.» En otras ocasiones, las repeticiones van acompañadas de ligeras variaciones, a partir de una frase que aporta el acorde fundamental, como en el caso de «me han visto descender al valle, mientras la piel de mi pecho se hallaba inmóvil y en calma, como la losa de una tumba». O, en fin, las repeticiones pueden multiplicarse y encabalgarse, como en el episodio de Falmer, el muchacho rubio de catorce años, de rostro ovalado, al que Maldoror coge por el cabello y hace «girar en el aire a tal velocidad que la cabellera [se le] quedó en la mano y el cuerpo, arrojado por la fuerza centrífuga, fue a romperse contra el tronco de una encina».

Parece que la inofensiva anáfora, tal como es explicada en todos los manuales de retórica, se dilatase y fuese a dar en una deriva demencial. Una deriva que tiene, como mínimo, dos consecuencias: en primer lugar, acerca la página a la naturaleza profunda de la pesadilla, no tanto por el carácter más o menos horrible de sus elementos sino por el hecho de que éstos son sistemáticamente presentados a la conciencia. Además, impregna la narración de insensatez, de la misma forma en que una palabra suelta, si la repetimos un número suficiente de veces, se vuelve una cáscara fónica escindida de todo vínculo semántico.

Procedimientos como los que acabamos de describir presuponen que todo el mundo –en particular, cualquier forma literaria, de cualquier tipo– queda envuelto por el manto benéfico de la parodia. Ya nada es lo que declara ser. Desde el momento en que aparece, todo es ya una cita de otra cosa. Este acontecimiento, enigmático y desconcertante, en el que sin embargo muy pocos han reparado, puede verse como una manifestación del hecho de que el mundo entero, como Nietzsche anunciará poco después, está convirtiéndose de nuevo en una fábula. Pero ahora la fábula es un torbellino indiferente, en el que los simulacros se intercambian como un polvillo igualitario. «Allí donde no existen los dioses reinan los fantasmas»: lo había anunciado Novalis. Entonces se podía añadir: dioses y fantasmas se alternan sobre el escenario, con iguales derechos. Ya no existe una potencia teológica capaz de dirigirlos y ordenarlos. ¿Quién se atreverá, en tales circunstancias, a tener comercio con ellos, a tratar con ellos? Una potencia ulterior, hasta entonces mantenida en una permanente minoría y utilizada al servicio del cuerpo social, pero que empezaba a amenazar con levar todas sus anclas y navegar, solitaria y soberana, como el barco mismo que acoge todos los simulacros y vaga en el océano de la mente por el puro placer del juego y del gesto: la literatura. En esta mutación, ella podrá ser definida de esta forma: literatura absoluta.

No es fácil de probar la afirmación de que la parodia es el principio motor de toda la obra de Lautréamont, porque en lo que a este escritor se refiere *nada* es fácil de probar. Con estricta disciplina, no ha dejado una sola frase –no sólo en su obra sino también en sus cartas– que, con una mínima certeza, pueda ser *tomada en serio*. Es una tarea vana buscar en él una declaración de poética, a menos que su poética resida precisamente en la sospecha de que cada palabra suya es una burla. Una sospecha que invade al lector forzosamente en cuanto éste se acerca al segundo retablo de su obra: la exigua colección titulada *Poésies*. Antes aun, a aquello que la anuncia. En octubre de 1869, Lautréamont escribía a Poulet-Malassis: «He cantado el mal como lo han hecho Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturalmente, he exagerado un tanto el diapasón con tal de hacer algo nuevo, en la senda de aquella literatura sublime que canta la desesperación sólo para oprimir al lector y hacerle desear el bien como remedio.» Ya en estas líneas se respira el aire tonificante de la burla. Pero hay que reconstruir el sobrentendido: los *Chants de Maldoror* yacían por entonces en folios apilados en el almacén del editor, quien se negaba a ponerlos en circulación, temeroso ante la posibilidad de una denuncia. En un primer momento, según el testimonio de Lacroix, «el conde de Lautréamont se negaba a enmendar la violencia de su texto». Lautréamont adeudaba todavía los gastos de imprenta (800 francos), que no pensaba desembolsar si el libro no se distribuía. La situación, pues, se hallaba estancada en un punto que perjudicaba tanto al autor como al impresor. Por eso se recurrió a Poulet-Malassis, bibliófilo y editor, acostumbrado a encontrar los canales apropiados para sacar al mercado toda clase de libros peligrosos. Lautréamont le escribió con la intención de llegar a un acuerdo con él («Vendedlo, no os lo impido; ¿qué debo hacer yo? Decidme cuáles son vuestras condiciones») y al mismo tiempo para sugerirle que lanzara el libro, recurriendo para ello a la risible teoría del escritor que canta el mal para «oprimir al lector» e incitarlo al bien. Curiosamente, Poulet-Malassis coge al vuelo la sugerencia. Dos días más tarde, en el *Bulletin trimestriel des publications défendues en France imprimées à l'étranger*, a través del cual este editor solía anunciar sus títulos, el libro de Lautréamont es presentado en los siguientes

términos:

> «Ya no quedan maniqueos», decía Pangloss. «Quedo yo», respondía Martin. El autor de este libro pertenece a una especie no menos rara. Como Baudelaire, como Flaubert, cree que la expresión estética del mal implica la más viva apetencia del bien, la moralidad más elevada.

Poulet-Malassis era un hombre mucho más sagaz e inteligente que Lacroix, a quien Baudelaire aborrecía. Por eso aquella burla, que ya estaba implícita en la carta de Lautréamont –quien quizás cuando decía «he exagerado un tanto el diapasón», pensaba, en lo relativo al erotismo, disciplina en la que Poulet-Malassis era un especialista, en la descripción del coito «largo, casto y horrible» entre Maldoror y una «enorme hembra de pezperro», acoplamiento que un día habría de hacer las delicias de Huysmans–, encuentra un eco en el anuncio publicitario. Parece como si, al escribirle a su nuevo distribuidor, Lautréamont le hubiera dado indicaciones de cómo camuflar el libro para permitir que circulara por el mundo. Sin embargo, al final de la misma carta, oímos cómo se insinúa un tono distinto. Después de rogarle que hiciera llegar el libro a los principales críticos, Lautréamont agrega: «Sólo ellos sabrán juzgar en primera y última instancia el inicio de una publicación que, como es evidente, sólo verá su fin más tarde, cuando yo haya visto el mío. Por eso la moral de su fin está todavía pendiente. Sin embargo, existe ya un inmenso dolor en cada página. ¿Se trata en verdad del mal?» La última y desgarradora pregunta constituye uno de aquellos raros intermedios en los que Lautréamont se permite *hablar directamente*, sin la mediación de la injuria o de la befa. Pero debe observarse también otro detalle: Lautréamont concede a Maldoror una especie de *carmen perpetuum* que no se cerrará hasta que el propio autor haya muerto. Hasta ese momento no podremos saber cuál es «la moral de su fin». Podemos sugerir que la posibilidad de que incluso *el bien* al que el texto debiera incitar es una conclusión provisional, que un día puede invertirse. Se trata de otra clave que ilumina *Maldoror* como una fantasmagoría llena de artificios y trampas.

El 21 de febrero de 1870, cuatro meses después de la primera carta a Poulet-Malassis, Lautréamont vuelve a escribirle. En apariencia, todo sigue igual: «¿Lacroix le ha cedido ya la edición, o qué ha hecho? ¿O usted la ha rechazado? A mí nada me ha dicho. Desde entonces no he vuelto a verlo.» Pero a lo largo de aquellos meses Lautréamont había realizado un paso decisivo en sus elucubraciones, tal como anunciaba en la misma carta: «He renegado de mi pasado. Ahora sólo canto la esperanza; pero, para ello, primero es preciso atacar la duda de este siglo (melancolías, tristezas, dolores, desesperaciones, perversidades artificiosas, orgullos pueriles, maledicencias ridículas, etc.). En una obra que le llevaré a Lacroix a principios de marzo selecciono los poemas más bellos de Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron y Baudelaire, y los corrijo en el sentido de la esperanza; indico cómo hubieran debido hacerse. Corrijo al mismo tiempo seis piezas de las peores de mi bendito libro.» Se trata del anuncio de las *Poésies*. Da la impresión de que en aquellos meses Lautréamont había tomado conciencia de que, para conseguir que su monstruoso *Maldoror* circulara por el mundo, no bastaba con recurrir al argumento del mal cantado para incitar el bien, demasiado semejante al del pornógrafo que declara trabajar en pro de la castidad. En ese caso, ¿por qué no cantar el bien directamente? Así se esboza el nuevo procedimiento, que es aún más ofensivo y pernicioso que el que pusiera en juego en *Maldoror*; se puede afirmar que eleva al cuadrado la monstruosidad, al corregir textos ajenos «en el sentido de la esperanza». El presupuesto es arrasar con todo resto de propiedad literaria. Los autores son peleles. La literatura es un *continuum* de palabras sobre las que se puede intervenir a placer, incluso transformando cada signo en su opuesto. Lautréamont, lanzado por la vía de la irrisión absoluta, no quiere o no puede pararse. Lo que ha sido elevado al cuadrado puede también elevarse al cubo. ¿Por qué, entonces, limitarse a corregir a los autores del mal desviándolos hacia el bien? ¿Por qué no corregir a los autores que representan directamente el bien? ¿Cuáles serían esos autores, en todo caso? Por definición, aquellos que se leen en las escuelas.

Este último grado de exasperación, que alcanza a todo y a todos, tanto a los Buenos como a los Malvados, será anunciado por Lautréamont en otra carta, la última que escribió. Iba dirigida al banquero de la familia Darasse, que le pasaba una magra mensualidad. Lautréamont le pide un anticipo para pagar los gastos de imprenta de una obra que, ésta sí, se presenta como investida de una virtud intachable. Tras una breve crónica de sus desventuras con Lacroix, Lautréamont agrega: «Pero todo ha sido en vano, y eso me ha abierto los ojos. Me dije que, puesto que la poesía de la duda (de los libros de hoy no quedarán más que ciento cincuenta páginas) alcanza un punto tal de tétrica desesperación y de malignidad teórica, no se puede concluir sino que es radicalmente falsa; por eso *se discuten los principios, cuando no se deben discutir*: es del todo injusto. Los gemidos poéticos de este siglo no son más que horribles sofismas. Cantar el tedio, los dolores, las tristezas, las melancolías, la muerte, la sombra, lo oscuro, etc., representa la determinación de no querer ver sino el revés pueril de las cosas. Lamartine, Hugo, Musset se han metamorfoseado voluntariamente en señoritas. Son las Grandes Cabezas Blandas de nuestro tiempo. Siempre lloriqueando. Ése es el motivo por el cual yo he cambiado completamente de método, para cantar exclusivamente *la esperanza*, LA CALMA, *la felicidad*, EL DEBER. Así me reencuentro con Corneille y con Racine en la cadena del buen sentido y de la sangre fría, bruscamente interrumpida desde los engreídos Voltaire y

Jean-Jacques Rousseau.»

Aquí debemos detenernos a señalar algunos detalles. En primer lugar, esta carta no se dirigía a un editor como Poulet-Malassis, que había sido amigo de Baudelaire, sino a un banquero que, frente al joven hijo de su cliente, se valía de un «deplorable sistema de desconfianza», completamente afín a sus funciones. Por otra parte, dada su naturaleza, esta carta parecía destinada a perderse, como tantas otras por el estilo. Sólo se ha conservado gracias a un hallazgo fortuito, marcado por una ironía intensamente ducassiana: en 1978, un electricista de Gavray, departamento de la Mancha (Bretaña), la encontró entre un montón de viejos papeles que estaban a la venta en la tienda de un ropavejero de Porbail, en la región de Valognes.

Al escribir a Darasse, Lautréamont asume el tono del demandante que quiere obtener un anticipo de dinero y, al presentarse ante el banquero de la familia, pretende tranquilizarlo adoptando el papel del joven de buenos sentimientos. Pero, al mismo tiempo, aquel banquero se vuelve el modelo de su lector, porque muchas de las expresiones de la carta pueden encontrarse, prácticamente idénticas, en *Poésies*. Mediante este movimiento Lautréamont alcanza el grado máximo del escarnio, al tiempo que, una vez más, revela su peculiaridad, casi como un vicio congénito, eso que Artaud definiría de esta forma: «[Lautréamont] no puede escribir una sencilla carta sin que se advierta esa trepidación epileptoide del Verbo que, sea cual sea el asunto tratado, no quiere ser utilizado sin temblor.» Pero ¿qué sucederá si la «trepidación epileptoide del Verbo» se pone el servicio, como pretendía por entonces Lautréamont, de aquella «famosa idea del bien» cultivada por los «cuerpos de maestros, receptáculos de lo justo», que encaminan a «las jóvenes y viejas generaciones por la vía de la honestidad y el trabajo»?

El resultado será las *Poésies*, obra de la que aparecieron dos entregas, diferenciadas por números romanos: de *Poésies I* se han conservado dos ejemplares; de *Poésies II* tan sólo uno, que se encuentra en la Bibliothèque National de París. También estas páginas abonan la gloriosa preeminencia de Lautréamont, quien, por otra parte, vuelve a asumir en ellas su verdadero nombre, Isidore Ducasse. ¿Por qué esconderse, cuando esta obra –tal como él afirma– puede «ser leída por una niña de catorce años»?

Poésies I se presenta como una drástica declaración de intenciones que desarrolla y amplifica en tono solemne los contenidos de la carta al banquero Darasse. Sin embargo, no tarda en aparecer una primera, brutal infracción contra las formas: una párrafo de una página y media constituido por un solo período, en el que el verbo principal no aparece sino después de cuarenta líneas, al final de una *enumeración caótica*[9] de los elementos constitutivos de la literatura que debe condenarse. Leído hoy, el párrafo se impone como una soberbia parodia de *toda* la literatura del siglo XIX. Comienza con «las perturbaciones, las ansiedades, las depravaciones», lista que continúa a lo largo de una veintena de líneas; prosigue con «los olores de gallina mojada, las languideces, las ranas, los pulpos, los tiburones, el simún de los desiertos, lo que es sonámbulo, sospechoso, nocturno, somnífero, noctámbulo, viscoso, foca parlante, equívoco, tísico, espasmódico, afrodisíaco, anémico, tuerto»; y sigue así en un mismo impulso, tras lo cual el autor define todos los elementos incluidos en la lista como «fosa común, inmunda, que me ruborizo de sólo nombrar». Sin embargo, ha incluido en su lista nada menos que ciento un miembros, ruborizándose quizás cada vez. A propósito de esta «fosa común», el lector de *Maldoror* evocará enseguida al fantasmagórico Mervyn, cuando habla del «lugar en el que permanece [su] inmovilidad glacial, rodeada por una larga fila de salas vacías, inmundas fosas comunes de [sus] horas de tedio».

Pero Lautréamont no nos da descanso; pocas líneas más abajo del desmesurado párrafo enumerativo enuncia el nuevo canon literario: «Las obras maestras de la literatura francesa son los discursos para las graduaciones de los liceos, y los discursos académicos.» Aquí Lautréamont da la impresión de estar paladeando una inédita voluptuosidad: no ya la de contraponer, como en *Maldoror*, la frondosidad de lo monstruoso al orden probo y obtuso, sino el desarrollo de la monstruosidad en el interior del propio orden, usando la técnica que le era más consustancial: llevar hasta el extremo la interpretación al pie de la letra. De esta forma, se abisma a conclusiones como la siguiente: «Toda literatura que discuta los axiomas eternos está condenada a vivir sólo de sí misma. Es injusta, y se devora el hígado. Los *novissima Verba* hacen sonreír con soberbia a los niños de escuela. Nosotros no tenemos derecho a interpelar al Creador acerca de ninguna cuestión.» Cuando aún no hemos acabado de saborear estas frases perentorias y vacuas, un pensamiento nos alcanza: lo que estamos leyendo es, a su vez, una de las más claras muestras de *la literatura que vive sólo de sí misma*.

Pasemos ahora a *Poésies II*: aquí es donde se pone en práctica el perverso mecanismo que *Poésies I* anunciaba. El procedimiento esencial es ahora el plagio. O, para ser más exactos, el plagio como inversión y desorden de los términos. Opera de la forma siguiente: escoge pasajes de los grandes clásicos (sus predilectos son Pascal, en primer término; pero también La Rochefoucauld, Vauvernargues, La Bruyère, sin olvidar a los modernos Hugo y Vigny) y enuncia como afirmación aquello que era negación, o viceversa. Esta técnica de la inversión conduce a resultados diversos. Lo más frecuente es una obra de neutralización, que vacía de sentido tanto el pasaje deformado como el

pasaje original, a veces celebérrimo, que está en su raíz. Para este fin, el principal instrumento consiste en eliminar el espacio en blanco entre un pasaje y otro, obligando al veloz aforismo y al denso fragmento a yuxtaponerse con una lógica tan modesta como insensata. En otras ocasiones, de la inversión se desprende el efecto contrario: un deslumbramiento que ilumina al maligno torturador de textos más que al atormentado texto clásico. Encontramos un ejemplo de ello en un pasaje de Pascal sobre la felicidad, que acaba con un tono sorprendentemente edificante, impugnando la conducta del hombre «que la busca inútilmente en las cosas externas, sin poder contentarse nunca, puesto que no está en nosotros ni en las criaturas, sino solamente en Dios». Se trata en este caso de Pascal, pero podría ser cualquiera de los numerosos maestros espirituales que se han turnado a lo largo de la historia de la literatura francesa. En este punto, incide Lautréamont: «El hombre se aburre, busca una multitud de ocupaciones. Tiene la idea de la felicidad que ha conquistado: encontrándola en su interior, la busca en las cosas exteriores. Se contenta. *La infelicidad no está en nosotros ni en las criaturas. Está en Elohim.*» De pronto, en la última frase, el juego burlesco cuaja en una sentencia gnóstica; y el procedimiento no se detiene allí. Poco más abajo, toma como pasaje original un enfático fragmento de Vauvenargues, constelado de signos de exclamación e interrogación, que Lautréamont diseca y reconduce hacia la sobriedad, desviando su sentido, una vez más, hacia una oscura escena de lucha cósmica: «Conocemos el sol y al cielo, poseemos los secretos de sus movimientos. En la mano de Elohim, instrumento ciego, mecanismo insensible, el mundo pide nuestras ofrendas. Las revoluciones de los imperios, las bóvedas del templo, las naciones, los conquistadores de la ciencia, todo eso emana de un átomo que trepa, dura un solo día y destruye el espectáculo del universo, en todas las épocas.» El timbre de Lautréamont vibra, inconfundible, en ese «destruye el espectáculo del universo», que en Vauvernargues aparecía de esta forma: «abraza de cierto modo con un solo golpe de ojo el espectáculo del universo en todas las épocas.» Pero quizás el ultraje definitivo tiene lugar algunas líneas más abajo (y justo antes del punto final), cuando Lautréamont usa como texto original un célebre pasaje de La Bruyère: «Todo ha sido dicho, y llegamos demasiado tarde, después de siete mil años de hombres pensantes. Por lo que respecta a las costumbres, lo bello y lo mejor ya han sido encontrados. Nosotros no hacemos más que espigar entre los antiguos y entre los más hábiles de los modernos.» Observemos la inversión: «Nada ha sido dicho. Llegamos demasiado temprano después de siete mil años de existencia de los hombres. Por lo que respecta a las costumbres, *como en todo lo demás* [subrayo las palabras que no aparecen en La Bruyère], la parte menos buena ya ha sido fijada. Contamos con la ventaja de operar después de los antiguos, nosotros, los más hábiles entre los modernos.» El pasaje de La Bruyère es el *exemplum* mismo de la cultura, de la lenta transmisión del saber, de la *douceur* que impregna con el tiempo la civilización y le quita mordiente, la debilita. El pasaje de Lautréamont es la proclama del bárbaro artificial, que se apresta a salir de la afasia, a pesar de que es todavía «demasiado pronto». Su desprecio envuelve todo el pasado, servil cadena de hombres que se transmiten un saber sólo referido a «la parte menos buena» de cada cosa. Por otra parte, como ya las *Poésies* habían sentenciado, invirtiendo a Vauvernargues, «se puede ser justo si no se es humano».

Al acabar la lectura de *Poésies II* la sensación es al mismo tiempo de inmensa hilaridad y de enorme malestar. Sensación difícil de comparar con ninguna otra experiencia literaria, pero cercana en cambio a la afasia evocada por Max Stirner en las páginas de *El único*. Se diría que Lautréamont y Stirner –y ningún otro de sus contemporáneos– comparten la estocada fatal de una autonomía que es, en realidad, un reposado delirio de autista. La soledad debe ser total, estruendosa y capaz de expandirse indefinidamente. De este modo, Maldoror elucubra: «Si existo, no soy otro. No admito en mí esta equívoca pluralidad. Quiero residir solo en mi íntimo razonamiento. La autonomía... o prefiero convertirme en hipopótamo.» Aquí la ínfima astilla del sujeto, tal como sucede con el *único* de Stirner, se contrapone a cualquier *otro*, pero sobre todo a aquel devastador Otro en el que es fácil reconocer al «Celeste Bandido», el Demiurgo funesto, preparado ya para exhibirse por doquier –y ante todo en los resquicios de la vida mental del individuo– con su «curiosidad feroz». Éste es precisamente el punto esencial, añade Maldoror: «Mi subjetividad y el Creador: demasiado para un solo cerebro.» Como observaría más tarde Remy de Gourmont, «[Lautréamont] no ve en el mundo otra cosa que él mismo y Dios –y Dios le repugna».

Junto con Stirner, Lautréamont es el otro bárbaro artificial que irrumpe en la escena. Ya no en la escena del espíritu sino en la literaria. Así como Stirner había demostrado a los audaces neohegelianos que eran en realidad una cuadrilla de gazmoños, temerosos del Estado y de la humanidad, de la misma forma Lautréamont demuestra que los satanistas románticos –vasta tribu que culmina en Baudelaire– se habían detenido a las puertas del *noir*, sin descender al detalle del horror, con precisión, paciencia y mirada atenta. Incluso los lugares desde los que se exhalaron estas nubes venenosas parecen afines: habitaciones de alquiler en medio de la gran ciudad, sea Berlín o París; pisos altos, cielo profundo detrás de los cristales, sombras en la pared. Para ambos, en su pasado callado se adivina una adolescencia febril, fantasiosa y frenética, que «respira por sus poros la violación de los deberes», encerrada entre esos muros de colegio que «incuban a millares ciertos resentimientos ardientes, imposibles de expiar, que pueden marcar a fuego una vida entera».

Una densa furia destructiva aparece como el carácter magmático de la forma. El primer lector

digno de Lautréamont, Léon Bloy, lo advirtió enseguida: «Es lava líquida. Es insensato, negro, letal.» Sólo de Lautréamont y de Stirner *no poseemos retratos* (al menos hasta hace muy poco por lo que a Lautréamont respecta, en tanto que de Stirner sólo tenemos un perfil con gafas, trazado por Engels treinta y seis años después de su muerte). Stirner trata la filosofía (la más audaz filosofía) que le precede como Lautréamont trata la literatura de los rebeldes románticos: exasperándola para disolverla. A ambos los mueve el cruel frenesí de ver lo que sucedería si todas las reglas fueran burladas. Obviamente, no sucede casi nada, en el sentido de que prácticamente nadie fue capaz de advertir lo que estaba sucediendo. Pero el gesto quedó. Después de ellos, toda literatura, toda filosofía quedará atravesada por una herida mortal.

V. Un cuarto con nadie adentro

El principal argumento contra los mitos griegos fue siempre de carácter moral, y sexual en primer lugar: los mitos resultaban condenables en tanto eran prolíficos en historias inconvenientes, protagonizadas por los propios dioses. Este argumento no fue en absoluto razonado por los Padres de la Iglesia, que, cumpliendo con su misión, sólo se preocuparon de exacerbarlo. Aparece ya en Jenófanes, y de modo ejemplar en Platón. Después, cada época le daría su color, desde los alejandrinos al rococó. La cadena de condenas no se había interrumpido nunca hasta que, en el año 1879, Stephane Mallarmé tradujo y adaptó un pequeño manual de mitología: el *Manual of Mithology* del reverendo George W. Cox. Mallarmé se había dedicado a esa labor, destinada a las escuelas secundarias, debido a sus apremios económicos, pero en parte también por su inclinación hacia un cierto esoterismo privado; de la misma forma, años atrás se había lanzado a redactar, de la primera a la última página, una revista de frivolidades, *La Dernière Mode*, que todavía, cuando le sacudía el polvo, conseguía hacerlo «soñar largamente», según escribió. En la adaptación del texto de Cox al «espíritu francés», Mallarmé agregó cosas y quitó otras del original, parafraseando o reformulando según criterios reveladores. De esta forma, cada vez que encontramos una divergencia entre ambos textos nos preguntamos cómo y por qué ha intervenido Mallarmé. Hasta que la lectura se topa con esta frase clamorosa: «Si les diuex en font rien d'inconvenant, c'est allors qu'ils ne sont plus dieux du tout» («Si los dioses ya no hacen nada inconveniente, significa que han dejado de ser dioses»).

Veinticinco siglos de moralidad –pagana, cristiana, laica– parecen hundirse bajo el peso de estas palabras. ¿Para que los dioses sean tales *necesariamente* deben realizar actos inconvenientes? ¿Es posible que ese vasto repertorio de gestas innombrables que encontramos en las fábulas antiguas sean en sí mismas el código con el que los dioses se manifestaban? Una visión teológica tal induciría a una larga reflexión, que podría resultar más clarividente que las súplicas a las que estamos habituados, por lo menos si la entendiéramos como el desconcertante preludio de alguna forma de misterio. Tras recuperarnos de la sorpresa, corremos a verificar el texto de Cox, en el que leemos (en lo que es por lo demás una precisa traducción de Eurípides): «If the gods do aught unseemly, then they are not gods at all» («Si los dioses hacen algo inconveniente, entonces ya no son dioses»). Es decir, lo contrario de lo que dice la traducción de Mallarmé. Sin embargo, visto en su contexto inmediato, la traducción respeta el sentido de la página de Cox. Se impone entonces la hipótesis propuesta por Bertrand Marchal: «Es posible que Mallarmé escribiera, en efecto "Si les dieux font rien d'inconvenant", y que un corrector demasiado celoso agregara el enojoso "ne", que después hubiera pasado inadvertido para el poeta.» Esta catástrofe teológica se debería al cruce entre la hipercorrección de un impresor y un descuido del poeta. De esta forma, la revancha de los dioses paganos, después de una persecución milenaria, tendría su punto culminante en esta errata, tanto más significativa cuanto aparece en una página de quien hubiera querido eliminarlas de la escritura. Debe tenerse en cuenta que hasta entonces nadie había osado pensar lo que este caso ayudó a formular.

Todo esto asume otro aspecto si aún resuenan en nuestros oídos las *Poésies* de Lautréamont, ya que la frase escandalosa podría muy bien formar parte de las muchas que, en ese texto, se someten al procedimiento sarcástico de la inversión. Entonces esa sensación de incertidumbre y de vértigo suscitada por las *Poésies* se expande, como los largos tentáculos de un pulpo, hasta Mallarmé. Como si el acto de la suprema irrisión de la literatura debiera mezclar sus linfas con la obra que arriesga la suprema reivindicación de la literatura misma. Esa frase sobre los dioses nos hace pensar, también, en otra singularidad de Mallarmé, que esta vez no pude atribuirse a los azares de la errata. Casi en todas las ocasiones en que Cox escribe «God», Mallarmé traduce «divinidad». El caso de «máxima desviación» es el siguiente, que encontramos en el párrafo que sigue al que contiene la frase escandalosa:

> COX: «Zeus waz a mere name by wich they might speak of him in whom we live, and move, and have our being.»
>
> MALLARMÉ: «Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être.»

La desviación es evidente y de consecuencias nada desdeñables. Por una parte tenemos a Cox, que trata a los griegos como niños que confusamente vislumbran la verdad, que sólo se alcanzará plenamente en la revelación cristiana, cuando aparecerá *el que* es verdaderamente aquella *Persona* «en quien vivimos y nos movemos y tenemos nuestro ser», como expresa la alta fórmula de San Pablo dirigida a los Atenienses; por otro lado está Mallarmé, que se refiere a una entidad impersonal, de la que sólo se dice, con palabras parcas y misteriosas, que está «inscrita en el fondo de nuestro ser». Pero ¿a qué se refiere Mallarmé con la palabra «divinidad»? Más que a los dioses, el término parece ser tomado de su versión parnasiana, precursora una de cierta gimnasia rítmica, o de una

coreografía a lo Isadora Duncan. Mallarmé siempre se dejó atraer por la forma neutra de lo divino, como *fondo* que nutre todo y de lo que todo mana, fondo al mismo tiempo cósmico y mental, ecuánimemente repartido entre ambos, sobre el que un día escribiría: «Debe de haber algo oculto en el fondo de todo, creo decididamente en algo recóndito, significante cerrado y escondido, que habita la generalidad.» Pero, antes de acceder a ese «significante cerrado y escondido», que abarcaría toda su obra, Mallarmé había pasado a través de una feroz, silenciosa, vasta dramaturgia mental, que culmina en una «lucha terrible con ese viejo y malvado plumífero, felizmente abatido, Dios». Más exactamente: «Aquella lucha había acontecido sobre su ala huesuda que, en una agonía más vigorosa de cuanto hubiera podido sospechar, me había arrastrado hacia las Tinieblas.» Este duelo anticipa en algunos meses las atroces descripciones de los reiterados desencuentros entre Maldoror y el Creador, por ejemplo cuando este último ve caídos «de su pedestal los anales del cielo», mientras Maldoror aplicaba sus «cuatrocientas ventosas a la cavidad de su axila», haciéndole «emitir gritos terribles».

Antes de acceder a cualquier contacto con lo divino, se imponía por tanto el asesinato de un ser llamado Dios, viejo pájaro tenaz, aferrado a su antagonista en una agonía demasiado larga. ¿Qué sucedería después? Lo cuenta Mallarmé en una carta del mismo período: «Acababa de trazar el plan de mi Obra entera después de haber encontrado la clave de mí mismo, clave de bóveda, o centro, si quieres, para no confundirte con las metáforas, centro de mí mismo, en el que resido como una araña sagrada, sobre los principales hilos ya salidos de mi mente, y con la ayuda de los cuales tejeré, *en los puntos de cruce*, los maravillosos encajes que presagian y que existen ya en el seno de la Belleza.» Igual que el pájaro de «ala huesuda», esta «araña sagrada» pertenece a la zoología de Lautréamont. Lo que estaba aconteciendo en el secreto de la mente parecía a la temerosa espera de aquel nuevo teratólogo, visionario de un gran reino animal.

Ahora bien, ¿por qué Mallarmé se describe como una araña «sagrada»? Después de haber abatido al «viejo plumífero, Dios», ¿habrá querido sustituirse por él, presa de un delirio de grandeza? ¿O era más bien, por el contrario, un delirio de impotencia lo que afligía a aquel joven profesor de inglés, recluido en la más sombría provincia? Ni lo uno ni lo otro. Al referirse a sí mismo como una «araña sagrada», Mallarmé no hacía más que ejercer como poeta, cuya función primera es la de ser preciso. Lo que no podía saber era que no estaba hablando de sí, sino del Sí, de *a-tman*.

Veamos la *Br.ahda-ran.yaka Upanis.ad*:

> Como una araña trepa sobre su hilo, como del fuego ascienden pequeñas chispas, así del Sí surgen todos los sentidos, todos los mundos, todos los dioses, todos los seres.

En otras Upanis.ad se habla de un «dios único que, como la araña, se envuelve en los hilos salidos de la materia inmanifiesta *(pradhāna)*, según su naturaleza *(svabhāvatah.)*». Se dice también: «Como una araña emana y reabsorbe su hilo, como las hierbas surgen de la tierra, como los pelos de la cabeza y del cuerpo de un ser viviente, así todo lo que hay surge de lo indestructible.»

Mallarmé no conocía los textos védicos; su amigo Lefébure le había enseñado apenas los rudimentos del budismo, pero él siempre se mostró reacio a admitir todo contacto directo: «la Nada, a la que llegué sin conocer el budismo», dice. Mallaré se estaba abriendo camino hacia algo que en el léxico de su tiempo no tenía nombre, pero que él habitaría para siempre. A ello se propuso dedicar, tres años más tarde, una *thèse d'agrégation* de la que sólo ha sobrevivido poco más que el título: *De divinitate*. Pero sabemos que Mallarmé veía en ella la desembocadura –además de la convalecencia– de un largo, agotador proceso que lo había transformado en otro ser.

La fase aguda, álgida de aquel proceso duró un año, de mayo de 1886 a mayo de 1867. Mallarmé tenía entonces veinticuatro años y era profesor de inglés en el liceo de Tournon, y más tarde de Besançon, donde el clima es «negro, húmedo y glacial». Descendía de una cepa pura de funcionarios del Registro. En su familia, «hacer carrera» significaba ascender en el escalafón del Registro. Mallarmé fue el primero de su linaje que se apartó de la tradición para dedicarse a la poesía. Se había dado cuenta ya de que el mundo que lo rodeaba tenía «olor de cocina». Como poeta, su destino era el de llegar un paso más allá en la senda de Baudelaire. Lo había hecho ya, de manera magistral, en sus poemas «Azur» y «Brise marine». En la primavera de 1866, Mallarmé pasa una semana en Cannes y *algo sucede*, una especie de acontecimiento primordial, como será la «noche de Génova» para Valéry. El primer indicio se encuentra en la carta a Cazalis del 28 de abril de ese año.

Mallarmé relata: «excavando el verso hasta ese punto he encontrado dos abismos, que me desesperan. Uno es la Nada.» Aquel «pensamiento opresor» le había hecho apartarse de la poesía. Pero, inmediatamente después, Mallarmé se lanza a un párrafo que es una suerte de fundación metafísica de la poesía que aún le quedaba por escribir: «Sí, *lo sé*, no somos más que vanas formas de la materia, pero formas sublimes, puesto que hemos inventado a Dios y a nuestra alma. Tan sublimes, amigo mío, que quiero permitirme este espectáculo de la materia, que tiene consciencia de ser y al mismo tiempo se lanza arrebatadamente en el Sueño de lo que ella sabe que no es, y canta el Alma y todas las divinas impresiones similares que se han acumulado en nosotros desde la primera edad, y que proclama, frente a la Nada que es la verdad, aquellas gloriosas mentiras.» Los hilos que

se tejen en esta frase no dejarán de desarrollarse hasta la muerte de Mallarmé. Incluidas sus ambigüedades; en primer lugar, aquel «s'enlançant», en el que convergen el sujeto que quiere darse «este espectáculo de la materia» y la materia misma que se observa.

Aquí nos sentimos bruscamente inmersos en ese lugar geométrico denominado Mallarmé, en el que se respira un aire químico y, al mismo tiempo, la tibieza del *opus*. Es el semblante de la *décadence*, que fue sobre todo el producto de la disociación entre las formas y la psique. Mallarmé se aprestaba a convertirse al mismo tiempo en el hierofante y el erudito de esa situación. Mientras tanto, el proceso seguía su curso. En julio Mallarmé escribe, nuevamente en carta a Cazalis: «Desde hace un mes me encuentro en los más puros hielos de la estética; después de haber descubierto la Nada me he encontrado con lo Bello.» Al mismo tiempo que se va proyectando su obra, ahora en masculino, porque se trata de «*le Grand Œuvre*, como decían los alquimistas, nuestros antepasados», anuncia una larga elaboración: «Me doy veinte años para llevarlo a término [el *opus*], y el resto de mi vida estará dedicado a una Estética de la Poesía.»

¿De qué se trataba, en definitiva? De «un descenso a la Nada», comparable a una *saison en enfer*, pero no tórrida y enfurecida, como la de Rimbaud. Imperceptible desde el exterior, como un edificio que se disuelve en polvo de escombros mientras la fachada queda intacta; sólo más tarde, de pronto, las ventanas se descubren como órbitas vacías que encuadran el cielo *detrás* de sí. Así se componía, calladamente, algo espeluznante, que Mallarmé describe de esta forma: «Estoy en verdad descompuesto en mis elementos, ¡y debo decir que tal cosa es necesaria para tener una visión muy – una del universo! De otro modo no se percibe otra unidad que no sea la de la propia vida. En un museo de Londres se exhibe "el valor de un hombre": una larga caja-ataúd, con numerosos compartimientos, en el que hay amido-fósforo-harinabotellas de agua, de alcohol – y grandes trozos de gelatina fabricada. Yo soy un hombre así.» De nuevo sentimos un olor envolvente, ligeramente nauseabundo, de formaldehído. ¿Quién es el que se describe de este modo? El oscuro profesor de inglés. ¿Alguien más? ¿Alguien más dentro de él?

Ahora se nos presenta de nuevo el Progenitor, el Prajāpati de los Brāhman.as: exhausto, desarticulado, agónico, aquel que debía descomponerse para que algo apareciese, para que algo existiera. Incluidos los dioses, que son seres con su propia silueta, y no conocen el espasmo de lo «indefinido», *anirukta*, del que surgieron y que de ellos irradia. Pero esta vez Prajāpati, sacudiéndose la niebla de los siglos, se encuentra traspuesto en la época áurea del positivismo, cuando el hombre no es más que física y química, y la consciencia es un vago epifenómeno de las funciones superiores, de las que nadie tiene tiempo de ocuparse. En su vida ilimitada no podían salvarse de este episodio. Sin embargo, ¿por qué Mallarmé los había buscado, si ni siquiera los conocía?

Aquí aparece la chispa de los inicios: para convertir en obra, para hacer *obra* de literatura absoluta, es necesario remontarse a la época indistinta anterior a los dioses, cuando Prajāpati elaboraba su deseo de una exterioridad visible y palpable con el «ardor» llamado *tapas*, al que alude Mallarmé al referirse al hornillo para el crisol alquímico. Mallarmé se había sentido atraído por él, y se había dejado guiar, de modo que poco a poco los elementos de su cuerpo se depositaran en aquellos lúgubres compartimientos químicos, de farmacia y tanatorio. ¿Pero quién lo guiaba? Así respondía el poeta: «La Destrucción fue mi Beatriz.»

Mallarmé tenía en su apartamento un espejo de Venecia, objeto talismánico. Allí, en el curso del proceso que lo había «arrastrado hacia las Tinieblas», él creyó hundirse «apasionada e infinitamente». El espejo ya no reflejaba a aquel que lo miraba y estudiaba su reflejo. De allí un día él volvería a salir a la superficie, como el derrelicto de un naufragio en un lago. Se miró, se reconoció y volvió a la vida de costumbre. Pero sabía que algo había cambiado. Quiso advertírselo a su amigo más íntimo, Cazalis: ya no era el «Stéphane que has conocido, sino una disposición que tiene el Universo Espiritual a verse y desarrollarse, a través de lo que yo fui». Estas palabras, que suenan sosegadamente delirantes tratándose de una carta dirigida a un amigo, asumen una perfecta evidencia y un carácter plausible si las pensamos como descripción de un episodio en la vida de Prajāpati. Mallarmé estaba tratando de dar nombre a un proceso que *no estaba registrado* en el léxico de su tradición. Sin embargo él insistía, como si hubiera tenido el presagio de que aquella vía impracticable era la única posible para él. ¿Cuál era el vínculo que lo unía a aquel ser –Prajāpati– del que Occidente apenas sabía nada (ni uno solo de los Brāhman.as había sido traducido por aquellas fechas)?

Una palabra: *manas*, «mente» (la *mens* latina). Dicen los Brāhman.as: «Prajāpati es, por así decir, la mente». O también: «La mente es Prajāpati.» Si debiéramos decir qué es lo que define de modo peculiar y radical a la obra de Mallarmé con respecto a la poesía precedente –y a la posterior–, sería esto: nunca la poesía se había superpuesto de modo tan soberbio al más elemental y misterioso de todos los hechos: que un cierto fragmento de materia esté dotado de aquella cualidad que no se asemeja a ninguna otra, que es el *medium* mismo en que aparece toda cualidad y toda semejanza: lo que llamamos «consciencia».

Se equivocará Proust cuando, en una carta a Reynaldo Hahn, afirme que en Mallarmé las imágenes se pierden. No, son «todavía las imágenes de las cosas, porque nada seremos capaces de imaginar sino, por así decir, los reflejos en el espejo oscuro y pulido de mármol negro». Ese «mármol negro» es

la mente. Con Mallarmé, la materia de la poesía se vuelve –con un rigor sin antecedentes ni continuadores– experiencia mental. Encerrada en un invisible *templum*, la palabra evoca sucesivamente simulacros, mutaciones, acontecimientos que surgen y se disuelven en la cámara sellada de la mente, en la que el crisol arde. El lector es invitado a ese lugar, pero para tener acceso a él deberá recorrer en sí el mismo *iter*. A eso aludía Mallarmé cuando insistía obstinadamente en el hecho de que su poesía estaba compuesta de efectos, sugestiones que debían actuar como sobre un teclado mental. Nunca dar el objeto sino la resonancia del objeto. ¿Por qué esta obsesión? Muchos lectores recientes han creído ver que en este precepto mallarmeano se halla implícita una reducción del mundo a palabra, con la evidente consecuencia de la plena autorreferencialidad y autosuficiencia verbal. Pero no se trata de eso: por el contrario, una posición tal empobrece y vuelve vana la operación oculta que allí tiene lugar. El presupuesto de esta interpretación es el mismo postulado que rige en buena parte de nuestro mundo, que lo ayuda a funcionar, pero al mismo tiempo lo vuelve inepto para acoger una buena parte de lo esencial. En su forma más concisa, tal postulado declara que el pensamiento es lenguaje. Más ambiciosamente aún: que la mente es lenguaje. Pero nosotros no pensamos en palabras. Pensamos *a veces* en palabras. Las palabras son archipiélagos fluctuantes y esporádicos. La mente es el mar. Reconocer en la mente este mar parece algo prohibido, que las ortodoxias vigentes, en sus diversas versiones, científicas o sólo *commonsensical*, evitan casi por instinto. Pero radica aquí, precisamente, la bifurcación esencial. Aquí es donde se decide en qué dirección se moverá el conocimiento.

En este punto se impone una pregunta: ¿de qué modo la agitación geológica que había vivido Mallarmé entre mayo de 1866 y mayo de 1867 se manifestó en su poesía? Veamos ahora el soneto «en *-ix*», así denominado porque incluye una secuencia de rimas en *-ix*, y que Mallarmé también definió como «soneto alegórico de sí mismo». Ya esta definición nos advierte que nos hallamos ante un experimento completamente nuevo. En la época en que la alegoría se estaba volviendo un apéndice de la función pública y servía ante todo para proyectar groseros monumentos a la celebración de toda mayúscula –la Patria, la Humanidad, el Progreso, la Victoria o cualquier cosa por el estilo–, la misma pretensión de ofrecer en una secuencia de palabras algo que fuera «alegórico de sí mismo» constituía un desafío y un gesto insolente. A lo que se agregaba un desafío ulterior: el de tejer un soneto con rimas «en *-ix*», de las más raras en lengua francesa, hasta el punto que, durante la elaboración del poema, Mallarmé deberá pedir a sus amigos noticias sobre el significado preciso de la palabra *ptyx*, de las que tenía necesidad para una rima.[10] Pero este aspecto, pese a ser el más llamativo del poema, no es el más importante.

El territorio que conquista el soneto «alegórico de sí mismo» no es sencillamente el de la virtuosa serie de rimas en *-ix*. Después de todo, la poesía barroca había alumbrado abundantes empresas por el estilo, y sólo hubiera hecho falta desenterrarlas de las bibliotecas. Tampoco es el juego de las refracciones, el «espejo interno de las palabras mismas», según el precepto que Mallarmé hizo explícito: «Creo que... lo que debemos apuntar, antes que nada, es que en la poesía las palabras... *se reflejan unas sobre otras hasta perder su color propio para no ser más que las transiciones de una gama*.» Esta regla se aplica a toda la obra de Mallarmé, pero, para entenderla, debe determinar- se primero *dentro de qué espacio* opera.

Ahora bien, para aproximarse a tal espacio disponemos –raro privilegio– de la paráfrasis del soneto escrita por su autor, el menos parafraseable de todos.

La escribió con la intención de ayudar al grabador que debía ilustrar el poema con un aguafuerte. Mallarmé lo veía «pleno de Sueño y de Vacío». De todos modos la ilustración no llegó a realizarse: el soneto fue rechazado, seguramente porque se lo juzgó incomprensible. Así fue como Mallarmé resumió su poema:

> Por ejemplo, una ventana nocturna abierta, pero con las dos persianas cerradas; un cuarto con nadie adentro, a pesar del aire estable que ofrecen las persianas cerradas y, en una noche hecha de ausencia o interrogación, sin muebles, salvo el esbozo plausible de vagas *consolas*, el marco, belicoso y agonizante, de un espejo colgado al fondo, con el reflejo, estelar e incomprensible, de la Osa Mayor, que enlaza al cielo solo esta habitación abandonada del mundo.[11]

Esta paráfrasis, que es un fragmento de prosa encantada, se refiere al único poema sobre el que el propio Mallarmé declara no saber si tiene algún sentido, aunque si no lo tuviese, agrega, el autor se consolaría «gracias a la dosis de poesía que el poema encierra». Es una demostración definitiva de que la única paráfrasis aceptable no es la que responde al improbable propósito de traducir el supuesto significado del poema, sino que se asume como *un género literario en sí mismo*. Particularmente precioso, en este caso, porque declara cuál es el sujeto implícito del poema: un «cuarto con nadie adentro». Ya se ha advertido que, a partir de la crisis de 1866, la poesía de Mallarmé abandona el mundo exterior y se recluye en una habitación. Pero ¿qué es esta habitación

que coincide con el espacio mismo de la poesía? ¿Acaso coincide con aquel cuarto «con nadie adentro», habitada solamente por un espejo? ¿Quién es el que, en el soneto en *-ix*, acaba de abandonar la estancia, hace pocos segundos o hace milenios?

Existe un sentimiento muy fuerte, y muy antiguo, que raramente es nombrado ni reconocido: el de la angustia ante la ausencia de los ídolos. Si la mirada carece de una imagen en la que posarse, si le falta una mediación entre el fantasma mental y lo que simplemente es, un sutil desaliento la invade. Ésta es la tonalidad que domina el primer sueño del que tengamos noticias, contado por una mujer, Addudûri, superintendente del palacio de Mari en Mesopotamia, en un carta grabada en tablillas de arcilla que data de hace más de tres mil años: «En mi sueño había entrado al templo de la diosa Bêlit-ekallim; ¡pero la estatua de Bêlit-ekallim no estaba! Tampoco las estatuas de las otras divinidades, que normalmente están cerca de ella. Frente a tal espectáculo lloré largamente.» El primero entre todos los sueños habla de un templo vacío, como la habitación de Mallarmé. Probablemente las estatuas han sido objeto de una deportación, junto con su pueblo. Lo mismo sucede en el soneto. La pérdida precede a toda presencia: éste es el régimen en el que vive toda imagen. Así puede comprenderse por qué la literatura ha mostrado tal agilidad para reencontrar y restaurar a los ídolos fugitivos, en cuanto guardiana de todo lugar atravesado por los fantasmas.

El espejo, a su vez, ¿quedará sin habitar? Observémoslo: en el marco vemos el perenne recorrerse, engrescarse, engañarse de los dioses, Ninfas y animales prodigiosos. En medio –sobre la superficie del espejo– un vasto, profundo vacío, en el que vibran siete puntos luminosos, como siete pupilas: son el reflejo de la Osa Mayor, es decir de los Saptars.i que vigilan el cosmos, y son la consciencia perpetuamente despierta. Una vez más, Mallarmé se ha remontado a algo anterior a los dioses, porque los Saptars.i son también los vientos que, al unirse, conforman a Prajāpati. Lo que acontece en el tenue resplandor dorado del marco del espejo –las reyertas divinas–, tal como lo que tiene lugar en la oscuridad de la noche, más allá de las ventanas –y es el mundo mismo, también él un marco–, igualmente se ofrece a la mirada. Es el puro hecho de la consciencia, escindido de todo. ¿Pretendía Mallarmé aludir a los Saptars.i? ¿Acaso su frecuentación de los textos hindúes no es posterior en varios años al soneto en *-ix*? Es difícil que alguna vez se llegue a una certeza acerca de este punto. Pero ¿por qué lo consideramos un punto tan importante? Los Saptars.i *pertenecen* a la Osa Mayor, sólo hace falta redescubrirlos. Donde está ella, están ellos. ¿Y qué decir del espejo en el que afloran? Aparece aquí la fuerte sospecha de que se trate de aquel espejo veneciano en el que Mallarmé se había abismado, según su propio testimonio, durante su primera exploración en las regiones tenebrosas de la literatura. Así, según le contó a su amigo Cazalis, se había «vuelto a ver un día delante del [su] espejo de Venecia, tal como [se había] olvidado varios meses antes». Pero aquel estado de *ausencia del espejo* se revelaría como uno de los presupuestos de toda su poesía. El soneto registra la persistente ausencia del poeta. Mientras lo leemos, resuena en nosotros, con una repentina transparencia, unas palabras que nos resultaban oscuras: «una disposición del Universo Espiritual a verse desarrollado, a través de lo que yo fui». ¿No es acaso *esto* lo que se ha depositado, como agua sobre el agua, en el soneto? Lo que queda es el mundo (la noche que se percibe en el exterior), una habitación vacía (casi la envoltura hueca del autor desaparecido) y el reflejo de siete astros en un espejo, «de scintillations le septuor»: así se manifiesta la mente, y su vigilia no volverá a mostrarse jamás de modo tan nítido.

VI. Mallarmé en Oxford

El 1.º de marzo de 1894, en una sala de la Taylorian Institution de Oxford, Mallarmé pronunció el discurso conocido como *La Musique et les Lettres*. El público estaba constituido por unas sesenta personas, entre las que se encontraba algún profesor; pero la mayoría, según lo contará el propio Mallarmé, eran señoras que «buscaban una ocasión para oír hablar francés». Mallarmé se encontraba allí gracias a una invitación para dar «noticias de algunas circunstancias de nuestra situación literaria». Por lo que, tomándose al pie de la letra su cometido de cronista, comenzó con una información que imitaba un título de periódico:

> En efecto traigo noticias. Las más sorprendentes. Nunca se había visto un caso similar.
> *On a touché au vers*.

Es admirable la ironía de ese «on», como en las crónicas sobre crímenes, donde la incertidumbre del sujeto acrecienta el terror. Seguido de ese «touché», tan físico. Ello presupone, para el verso, un precedente estado de intangibilidad, mientras que ahora parecía anunciarse la entrada en una condición promiscua. Mallarmé continuaba luego la parodia de la primera página de un diario, empezando esta vez por la columna editorial: «Los gobiernos cambian: la prosodia siempre permanece intacta: ya sea porque, durante las revoluciones, transcurre inadvertida, o porque el atentado no se impone, gracias a la opinión que no cree que este dogma pueda cambiar.»12 Después se disculpa de la dicción alambicada y jadeante, como quien ha presenciado un accidente y tiembla al contarlo, con una angustia proporcional a la gravedad del hecho: «Porque el verso lo es todo, si se escribe.» Mallarmé no dice «si se es poeta»; dice: «si se escribe». Parte del presupuesto de que la prosa misma no es otra cosa que «un verso fragmentado, que juega con sus timbres e incluso con sus rimas disimuladas». Siguen algunas líneas técnicas, con una fulguración final: «porque toda alma es un nudo rítmico».

Observemos esta secuencia de puro teatro mental, que es por otra parte la disciplina favorita de Mallarmé: convocado para disertar sobre el tema «French poetry», como si se tratase de una escuela nocturna, y precedido –para los pocos que ya habían oído hablar de él– de una fama de poeta más bien hermético, Mallarmé abre su discurso con una fórmula que podría ser el título de varias columnas de un diario vespertino. Pocas líneas más abajo enuncia –o, mejor dicho, da por sobrentendido– una de sus tesis más audaces: que la poesía no existe, que todo es verso, más o menos reconocible. En fin, culmina una de aquellas fórmulas luminosas que era tan propias de él: el alma como «nudo rítmico». Quien no adivine la «flor» de Mallarmé –en el sentido que daba a esta palabra Zeami, el fundador del teatro Nō– en la sucesión de estas tres escenas, difícilmente será capaz de descubrirla en alguno de sus sonetos.

Pero intentemos reconstruir los acontecimientos acerca de los cuales Mallarmé quería dar noticia urgente. En el origen encontramos la muerte de Victor Hugo, en 1885. Se trataba del brusco final de una época en la historia secreta de la literatura. Mallarmé la describe así en *Crise de vers*:

> En su misteriosa labor, Hugo redujo toda la prosa, la filosofía, la elocuencia y la historia al verso y, como era el verso en persona, a punto estuvo de confiscar, en quien piensa, discurre o narra, el derecho a enunciarse. Monumento en este desierto, con el silencio a lo lejos; en una cripta, la divinidad, así, de una majestuosa idea inconsciente, según la cual la forma llamada verso es, sencillamente, y por sí misma, la literatura; que hay verso en cuanto se acentúa la dicción, y ritmo desde que hay estilo. A mi juicio, el verso esperó con respeto a que faltase el gigante que identificaba con su mano tenaz y cada vez más firme de herrero, y, por él, llegara a romperse. Toda la lengua, ajustada a la métrica, y recobrando en ella sus cesuras vitales, desaparece, según una libre disyunción en mil elementos simples...13

Si la historia de la literatura supiese denominar aquello que tiene lugar en la misma literatura, hablaría sin duda en estos términos. En pocas líneas, Mallarmé había contado el movimiento, antes centrípeto que centrífugo, que gobierna la lengua francesa hasta él mismo, y, también, de él en adelante. Centrípeto: Hugo confisca todas las formas en su taller humeante. Deja entender de esta manera que el verso abarca en sí toda la literatura. Centrífugo: muerto Hugo, la literatura aprovecha la ocasión para evadirse del cerco mágico del metro, que el Cíclope ya no puede vigilar, y se dispersa «según una libre disyunción de miles de elementos simples». Síntoma primero de esta fase: algunos jóvenes poetas comienzan a reivindicar, acaso con ingenua arrogancia, la práctica del *vers libre*. Pero Mallarmé sabe mejor que nadie que el *vers libre* dista mucho de ser un gran descubrimiento. Sabe que hablar de libertad en literatura es incluso impropio, y sugiere (genialmente) denominar «polimorfo» a aquel verso nuevo. Sin embargo, no pretende desalentar a aquellos jóvenes que lo practican, puesto que ve en ellos a los primeros agentes de la saludable fundición que debe seguir a la «fragmentación de los grandes ritmos literarios». Ahora bien: casi de improviso, los metros, incluido el alejandrino, que es «la joya definitiva» de todos ellos, fluctúan como nobles fragmentos de un naufragio, tal como lo haría un «viejo molde exhausto», al mismo tiempo que Laforgue invita a

experimentar «el seguro encanto del verso falso». Las «sabias disonancias» eran por entonces un divertimento para las sensibilidades más delicadas, pero tiempo después sencillamente se las condenaría, con furiosa pedantería. Algo semejante estaba sucediendo en la música: el cromatismo exacerbado hería y vaciaba la tonalidad desde su interior; tiempo después los vieneses iban a repudiarla definitivamente.

Pero estos acontecimientos eran observados además sobre la base de otra traumática noticia que Mallarmé se consideraba en el deber de transmitir. Con gran displicencia, escoge esta vez la ocasión de una encuesta periodística realizada para el *Écho de Paris* por el providencial Jules Huret. He aquí la respuesta de Mallarmé:

> El verso se halla en cualquier parte en que la lengua tenga ritmo, salvo en los carteles y en los anuncios publicitarios. En el género denominado prosa, existen también los versos, a veces admirables, en todos los ritmos. Pero, en verdad, es la prosa la que no existe: existe el alfabeto y después versos más o menos ceñidos, más o menos difusos. Cada vez que se produce un esfuerzo de estilo, existe versificación.

Declaración suficiente para invertir las posiciones de todos los términos, con una audacia incomparablemente superior a la de los *vers-libristes*. Esas tres frases eran suficientes para conseguir que el verso asumiera una fisonomía que hasta entonces hubiera resultado aberrante: no se trata ya del verso canónico de la métrica ni siquiera el informe verso libre, sino de un ser ubicuo, nervadura oculta en toda composición hecha de palabras. Si el verso respetuoso de la prosodia ha sufrido un atentado que hirió para siempre su integridad, si la prosa, además, «no existe», ¿qué nos queda? La literatura, pero bajo una nueva vestidura: resplandeciente y ubicua, como un polvillo que todo lo envuelve, sujeta a una «dispersión en estremecimientos articulados próximos a la instrumentación».

Un pasaje tan radical difícilmente podía atribuirse a alguno de los eufóricos poetas que se dedicaban a ensayar acentos nuevos. Éstos eran sólo la punta visible de un movimiento subterráneo, sordo y grandioso, primera manifestación del hecho de que ya no era posible establecer una correspondencia inmediata entre estilo y sociedad. Eso es precisamente lo que agrega Mallarmé en la respuesta a su entrevistador, utilizando un lenguaje sencillo y claro: «Sobre todo nos faltaba esta noción indudable: que en una sociedad sin estabilidad, sin unidad, no puede crearse un arte estable, un arte definitivo.» De ahí «la inquietud de las inteligencias», de ahí, «la no explicada necesidad de individualidad, de las que las manifestaciones literarias actuales son el reflejo directo». Formidable sociólogo, Mallarmé estaba mucho más interesado, en esta ocasión, en un orden de acontecimientos que comenzaba a perfilarse: la palmaria incapacidad de la comunidad para crearse un estilo daría al estilo mismo la ocasión –esperada, quizás, desde hacía siglospara emanciparse, evadiéndose *fuera* de la sociedad que lo había utilizado siempre para sus propios fines. Se abría entonces un nuevo territorio, desconocido: el territorio de los «nudos rítmicos», lugar de las formas escindidas de toda obediencia y que sólo reposan en sí mismas.

Estas respuestas de Mallarmé a Huret acerca de la prosa aparecen como afirmaciones apodícticas y, sin embargo, del todo convincentes. Pero ¿cómo probarlo? Intentaré aproximarme al tema mediante un ejemplo. Baudelaire incluyó en *Spleen de Paris* tres fragmentos que tienen el mismo título y tema que tres poesías de las *Fleurs du mal*. Entre ellas, la célebre *Invitation au voyage*. El poema es perfecto, ligero como un Vermeer: en cada sílaba destila aquella «dosis de opio natural, incesantemente secreta y renovada», que «cada hombre lleva en sí», y que en Baudelaire era particularmente generosa. El *poème en prose*, posterior, repite el poema en verso punto por punto, pero suena mucho menos eficaz, y por momentos demasiado enfático, al menos para quien conozca los versos. Al confrontar los textos se observa que muchas de las imágenes y de las *tournures* comparecen en ambos. Pero el texto en prosa tiene un vicio: es al mismo tiempo lírico y prolijo. Los versos, en cambio, son sobrios y lacónicos. En varios de sus puntos, no sería posible dar una versión *más simple*. Consideremos por ejemplo la descripción de los muebles que deberían decorar el lugar de felicidad evocado. En el poema se dice: «Des muebles luisants, / Polis par les ans, / Décoreraient notre chambre.» En la prosa se lee: «Los muebles son grandes, curiosos, sofisticados, armados de cerraduras y de secretos como almas refinadas. Los espejos, los metales, las alfombras, la orfebrería y la loza suenan a los ojos como una sinfonía muda y misteriosa; y de todas las cosas, de todos los ángulos, de las grietas de los cajones o de los pliegues de la tapicería exhala un perfume singular, un olor de Sumatra, que es como el alma del departamento.» Baudelaire, aquí, en su voluntad de ser preciso, se diluye. El lector no sabe qué defecto es mayor: si la comparación de los muebles con las «almas refinadas», sólo porque están provistas de cerraduras; o, quizás aún más, la imagen de los diversos objetos que «suenan a los ojos como una sinfonía muda y misteriosa»; o el carácter puntilloso con que se precisa que un cierto perfume exótico sería «el alma del apartamento» (y aquí la palabra «apartamento», en su imperiosa *facies* catastral, da la puntilla al encanto del texto). Se notan diversas torpezas que alejan al texto en prosa del poema en verso: la mujer invitada al viaje es evocada, en el poema, desde el primer verso, con el definitivo «Mon enfant, ma sœur», al que nada se podría añadir. En el texto en prosa, en cambio, la mujer es definida al principio como «une vieille amie», fórmula que suena como un ripio, y que más abajo se vuelve, con segura progresión en esa

línea insípida, «mon cher ange», después «la femme aimée», y aun «la sœur d'élection» (en la que «élection» suena como una nueva precisión innecesaria). Pero también el uso del adjetivo «profond» es revelador: en el texto en prosa aparece dos veces, lo que es ya demasiado, tanto más cuanto se suma a una mención de las «profoundeurs du ciel». Por otra parte, ambas comparecencias del mismo adjetivo sólo están separadas por tres líneas; la primera vez referido al sonido de los relojes, la segunda a ciertas pinturas que deberían adornar las habitaciones de los ausentes: «Beatas, serenas y profundas como las almas de los artistas que las crearon.» En el texto en verso, en cambio, se habla solamente de «miroirs profonds», en las mismas habitaciones. Se hace evidente cuánto más eficaces, cuánto más intensas y misteriosas resultan las dos palabras del poema respecto a la pesada acumulación de adjetivos de la prosa, agravada por una ulterior aparición de la palabra «âme», esta vez en plural.

Podríamos continuar con otros paralelos, pero el ejemplo dado es suficientemente elocuente. No quisiera sin embargo que se pensara que se trata aquí sólo de un enfrentamiento entre prolijidad y concisión, entre la poeticidad –enemiga de toda literatura– y la sobriedad. Mucho menos aún quisiera que se pensara en una superioridad intrínseca del verso sobre la prosa: de hecho, sería fácil imaginar un ejemplo inverso, de una poesía redundante que arruina la eficaz rapidez de un apunte en prosa. La razón por la que he propuesto este ejemplo tiene que ver, en cambio, con la teoría mallarmeana de la inexistencia de la prosa. Si los versos de la *Invitation* son incomparablemente más bellos que su versión en prosa, es ante todo porque en ellos actúa, de manera soberana, la potencia del metro, porque los versos están sujetos por una blanda tenaza hecha de metro y de rima: dos pentasílabos con rima masculina seguidos de un heptasílabo con rima femenina, en el que a la angulosidad –como si fueran vértices de un triángulo– de las rimas masculinas responde cada vez el muelle leve de las rimas femeninas. Esta *berceuse* apenas ondulante –como la de ciertos navíos del «humeur vagabonde» en los canales de Amsterdam, almacén europeo de esencias orientales–, este movimiento apenas esbozado, pero perceptible con flamante nitidez, hace que las palabras se vuelvan sus propias prisioneras y no puedan expandirse ni siquiera en una sílaba de más, evitando de esta forma abismarse en explicaciones letales, en eso que Verlaine llamaba «la Pointe assassine».

¿Qué sucede, en cambio, en la versión en prosa? ¿Actúa allí en verdad un metro oculto e innominado, según la tesis de Mallarmé? ¿No sería esto contradictorio con los propósitos del propio Baudelaire, quien en la carta a Houssaye que precede el *Spleen de Paris* presentaba la obra como ejemplo de «una prosa poética, musical sin ritmo ni rima»? «Sin ritmo»: se diría, a primera vista, una tesis del todo opuesta a la de Mallarmé. Como si la prosa quisiera conquistar los territorios de la poesía evitando someterse a los rigores de la métrica. Pero se sabe que las declaraciones de poética resultan a menudo trampas que los escritores tienden amorosamente a sus lectores. Así, Gianfranco Contini pudo detectar, ya en el primer párrafo de aquella soberbia carta programática de Baudelaire, una tesitura hecha de emistiquios y alejandrinos, y que culmina, en la última frase, con un alejandrino puro: «J'ose vous dédier le serpent tout entier.» Y el asunto no acaba aquí, ya que, extendiendo la investigación a cada uno de los *poèmes en prose*, Contini encontró numerosos emistiquios de alejandrino, entre los cuales puede detectarse incluso «un depurado alejandrino, a veces de los más extraordinarios que Baudelaire escribiera: "au loin je en sais quoi avec ses yeux de marbre"». O un alejandrino ligeramente irregular, como éste: «Que les fins de journées d'automne sont pénétrantes.» Las pruebas convergen hacia esta conclusión: todo el *Spleen de Paris* está «impregnado de alejandrinos internos». Pero ¿qué sucede cuando, como en el caso de *Invitation au voyage*, a la prosa preexiste un modelo en verso «que no tiene ninguna relación con el alejandrino»? Hemos visto ya las consecuencias semánticas, con aquellas amplificaciones que disuelven la fórmula mágica del verso en una onda lenta, de mucho menor fascinación, aunque siempre poderosa. Sin embargo, el oído de Contini consiguió aislar el *numerus* de esa onda: «Tanto lujo se presta a una sola interpretación, que epigráficamente se podría enunciar como la transformación de la *Invitation* en un equivalente de la poesía en alejandrinos.» Como si Baudelaire hubiera obedecido aquí, una vez más, a la oscura compulsión a *decirlo todo* en alejandrinos. Sólo en este metro podía escandirse para él la *lengua adánica*. Por tanto, en ambas versiones de la *Invitation*, la lucha no se establece entre el metro y la prosa «sin ritmo», como Baudelaire pretendía. Se trata, en cambio, de una lucha entre dos metros. Por una vez, el alejandrino sucumbe a la *berceuse*. Acontecimiento tanto más singular cuanto que, para decirlo en palabras de Contini, «Baudelaire, a pesar de todo, habla, por así decir, naturalmente en alejandrinos o en fragmentos de este metro, incluso allí donde los difumina o condensa». De modo que alejandrinos internos del *Spleen de Paris* acaban por corroborar, como una demostración por el absurdo, las tesis de Mallarmé.

Ahora bien: ¿su intención era solamente la de reafirmar la omnipresencia del metro en la prosa? ¿O buscaba expresar algo más sutil y más grave? Volvamos un momento a la respuesta a Huret, en su pasaje más sorprendente: «... en verdad, es la prosa la que no existe: existe el alfabeto y después versos más o menos ceñidos, más o menos difusos». Es difícil comprender enseguida las consecuencias de esta frase, puesto que son demasiado vastas. Como el opio según Baudelaire, son palabras que tienen el poder de «prolongar lo ilimitado». El paisaje que ahora se abre tiene dos extremos: por una parte el alfabeto, por la otra un ritmo. Y ritmo significa metro. En un primer

momento, se diría que el lenguaje, que hasta entonces había dominado por completo la escena, se ha disuelto. Luego lo reencontramos, como puro material que se elabora y continuamente transmigra de un extremo al otro. Las relaciones han cambiado; ya no es el metro el que subsiste en función del lenguaje, sino al contrario: el lenguaje se elabora en función del metro. Sólo el metro permite que exista el estilo; sólo el estilo permite que exista la literatura. En consecuencia, la diferencia entre poesía y prosa es inconsistente. Se trata sólo de grados distintos en el interior de un mismo continuo. Las escansiones rítmicas pueden ser más o menos evidentes y reconocibles. De todas formas, son ésas las potencias que rigen la palabra, como si su cualidad literaria se jugase sobre todo en la tensión entre este elemento no verbal, gestual, urgente, y la articulación de la palabra misma. Por otra parte, si «la prosa no existe», se puede agregar que tampoco la poesía existe. ¿Qué queda, entonces? La literatura. Mallarmé lo había dicho con la mayor nitidez: «La forma llamada verso es simplemente la propia literatura.» Pero había dicho también que, hasta la muerte de Hugo, esta verdad había permanecido oculta como una divinidad en una cripta. Operante, pero bajo la forma de «una majestuosa idea inconsciente», una suerte de sueño clandestino de la literatura sobre sí misma. Ahora ese sueño salía a la luz del día. No otra cosa tenía en mente Mallarmé cuando escribió que el fin de su siglo venía acompañado por una «inquietud del velo del templo, con pliegues significativos y hasta con ciertos desgarros». Palabras que sonaban en la mente de Yeats cuando tituló «El temblor del velo» la primera parte de *Autobiographies*. Y sobre todo cuando, la noche del estreno de *Ubu Roi*, dijo a un amigo: «Después de Stéphane Mallarmé, después de Paul Verlaine, después de Gustave Moreau, después de Puvis de Chavannes, después de nuestros propios versos, después de todo nuestro sutil color y nuestro ritmo nervioso, después de las pálidas tintas mixtas de Charles Conder, ¿qué más es posible? Después de nosotros, el Dios Salvaje.»

A un siglo de distancia, aunque un leve asomo de incredulidad se asome frente al nombre de Puvis de Chavannes, al que nos resistimos a atribuir cualquier poder inquietante, no podemos dejar de reconocer en esas palabras el acuerdo exaltado de los nuevos tiempos. Sobre todo si tenemos en cuenta que Mallarmé aparece como el nombre que hace de guía.

En este punto se hace del todo evidente la forma en que, detrás de las reivindicaciones del *vers libre*, Mallarmé había entrevisto un acontecimiento de dimensiones muchos más vastas, que se manifestaba «por primera vez en el curso de la historia literaria de cualquier pueblo»: la posibilidad, para cada individuo, «con la propia manera de tocar y con su oído propio, de componerse un instrumento, con tal que lo sople, roce o percuta con conocimiento». Se trata, en otros términos, de *la evasión del canon de la retórica*, de la que no se reniega pero cuyo valor vinculante ha caducado, ni puede pretender ya establecerse como la voz de una comunidad. A lo sumo, la retórica entera correrá la suerte que corría ya el alejandrino: ser expuesto, en cuanto «cadencia nacional», como la bandera, sólo en días de fiesta y para celebraciones señaladas. Sin embargo, para Mallarmé la salida de la fortaleza de la retórica no era equivalente a zambullirse en un amorfo maelström. Al contrario, lo que él vislumbraba era una literatura en la que el poder de la forma tendría una fuerza aún mayor, liberada ya de toda sujeción y aún más severamente cifrada, pero justamente por ello más cercana a nuestro fondo, porque «debe de haber algo de oculto en el fondo de cada uno». Aquella literatura inaudita se abría como una vasta superficie combinatoria, compuesta de letras y sembrada de metros (enteros, quebrados, evidentes, contrahechos). Justo en el momento en que se desautorizaba la métrica como voz de una comunidad, los metros aislados, los singulares *pasos* fisiológicos se volvían el *numerus* escondido y dador de vida de toda la literatura, dirigida ahora hacia una fase altamente «polimorfa».

Pero nada era más ajeno a Mallarmé que el gesto altanero de las vanguardias. Es cierto que la situación impulsaba a una «alta libertad adquirida, la más nueva». A lo que sin embargo él agregaba (y aquí el timbre de Mallarmé era tan sereno como firme): «No veo, y es ésta mi firme opinión, cancelación alguna de nada que haya sido bello en el pasado.» El cambio radical se producía en la posición estratégica de la palabra «literatura». Por una parte, ésta se volvía superflua e inoperante, anegada bajo el peso del «universel *reportage*» que la sofocaba. Pero era catapultada al mismo tiempo hacia un nuevo cielo y una nueva tierra. Era ésta la noticia más imperceptible e inquietante. Mallarmé la ubicó cerca del centro de su conferencia de Oxford. Y se aproximó a ella con todas las cautelas, adelantándose a advertir que se trataba de una «exageración»:

> Sí, la Literatura existe y, si se quiere, sola, a excepción de todo.

Esta afirmación era mucho más chocante que cualquier disputa sobre el verso. Con su manera «un poco de sacerdote, un poco de bailarina», con su dicción infinitamente delicada y terrorista al mismo tiempo, Mallarmé notificaba que la literatura, una vez salida por la puerta de la sociedad, volvía a entrar por una cósmica ventana, después de haber absorbido en sí nada menos que el todo. Estas palabras señalaban la conclusión de una larga y sinuosa historia. Celebraban además la cristalización de una *fiction* temeraria, de la que se nutriría todo el siglo siguiente; y de la que nosotros seguimos alimentándonos, todavía: la literatura absoluta.

VII. «Los metros son el rebaño de los dioses»

«Los metros son el rebaño de los dioses», leemos en el *Satapatha Brāhmana*. Tal era el presupuesto, por mucho que hoy resulte difícil de entender. Cuando pensamos en los metros nos representamos el tenue esbozo de un ritmo, no mucho más que eso. Sin embargo, no era así para los visionarios védicos, para los *r.s.i* que compusieron el Ṛgveda. Ellos pensaban que si se quería saber lo que era un metro había que remontarse a los dioses e incluso superarlos: ascender hasta Prajāpati, el Progenitor, aquel ser indefinido y privado de nombre propio –o dotado de un nombre que era apenas un pronombre interrogativo: Ka, ¿Quién?–, aquel ser ilimitado del cual los dioses mismos surgieron. El Padre había nacido ya con el «mal», *pāpman*, ese mal que era la «muerte», *mṛtyu*.

«Mientras Prajāpati estaba creando, Muerte, aquel mal, lo engatusó.» Por eso los dioses nacieron mortales, habitados por el temor de la muerte. «Prajāpati construyó el fuego; seguía siendo cortante como una navaja; los dioses, aterrorizados, no se acercaban; después, envolviéndose en los metros, se acercaron, y de estos metros extrajeron su nombre. Los metros son un poder sagrado; la piel de antílope negra es la forma del poder sagrado; él se pone zapatos de piel de antílope; envolviéndose en los metros él se acerca al fuego, para no herirse.» Los «metros», *chandas*, son las vestes en que los dioses «se envolvieron», *acchādayan*, para acercarse al fuego y no quedar desfigurados como por el filo de una navaja. De esta forma, los dioses intentaron sustraerse a la muerte. Así los hombres –cuyo pensamiento es siempre: «Debo hacer lo mismo que hacen los dioses»– los imitaron. Cuando la *Taittirīya Sam. hitā* dice: «Envolviéndose en los metros él se acerca al fuego, para no herirse», se refiere a todo oficiante, a todo hombre. Vista con ojos actuales, es decir por hombres no habituados a los ritos ni al fuego, esta frase evoca irresistiblemente aquello que obra –consciente o no– en cada poeta, en cada escritor. Hay al menos un poeta acerca de cual puedo afirmar que esto era estrictamente verdadero: Joseph Brodsky. Cuando Brodsky hablaba del metro, y del peligro que implica la pérdida de la noción de lo que es un metro, su voz parecía la de alguien que hablara de una amenaza mortal, con la precisión y la sobriedad, pero también con el pathos, que una situación tal exige.

Ahora bien, ¿por qué adjudicar a los metros esta importancia vital, tan grande que los mismos dioses tuvieron necesidad de ellos para protegerse? Todo lo que existe está compenetrado por dos potencias invisibles –«mente», *manas*, y «palabra», *vāc*–, pareja de gemelos que tienen la característica de ser al mismo tiempo «igual», *samāna*, y «distinta», *nānā*. La obra ritual –es decir, cualquier *obra*– consiste, en primer término, en impedir que esta característica se anule en la pura indistinción. Por eso a «mente» y a «palabra» se asignan utensilios rituales ligeramente distintos: para una se deberá usar un cucharón, para la otra una cuchara de madera con el mango curvo. Deben ofrecerse dos libaciones distintas, que «son mente y palabra: por eso él separa mente y palabra la una de la otra; y así mente y palabra, a pesar de ser iguales, *samāna*, son sin embargo distintas, *nānā*». Hay empero un aspecto bajo el cual mente y palabra divergen drásticamente: la extensión. «Mente es mucho más ilimitada y palabra es mucho más limitada». Estas dos entidades pertenecen a dos niveles distintos de aquello que es, pero para actuar con eficacia deben aparearse, *uncirse*. Por sí solas, mente y palabra son impotentes, o al menos insuficientes para transportar la ofrenda hasta los dioses. El caballo de la mente debe dejarse enjaezar con la palabra, con los metros; de otra forma se perdería.

Pero ¿cómo pueden uncirse la una a la otra dos entidades tan desproporcionadas? «Cuando uno de los compañeros de yugo es más pequeño, le dan una tabla de apoyo suplementaria (...) Por eso él da una tabla de apoyo a la palabra, y, como compañeros de yugo bien acoplados, ambos pueden llevar el sacrificio hasta los dioses.» Esta tabla de apoyo es un sutil recurso metafísico, y sólo gracias a él la ofrenda consigue llegar hasta los dioses. Recordar su origen ayudará a comprender por qué la palabra nunca está entera, sino siempre hendida y compuesta de varios elementos, amenazada por la inconsistencia, e incluso por la insuficiencia de su peso.

¿Y el metro? El metro es el *yugo* de la palabra. Como la mente, *manas*, no puede evitar disiparse en sus volubles movimientos, como un mono que salta de una rama a la otra, salvo que sea uncida (y toda disciplina de la mente, toda *yoga*, es ante todo un «yugo»), de esta forma la «palabra», *vāc*, la omnipresente, la que asedia, aquella que «sopla como el viento, invistiendo todos los mundos», acepta el dejarse ceñir por los metros, adornarse con ellos como si fueran vestidos abigarrados y desarrollarse en una escansión predeterminada de sílabas. Sólo de esta forma podrá alcanzar el cielo, como un ser femenino cubierto de plumas de pájaro. Y retornar, luego, del cielo a la tierra. Semejante agilidad, semejante familiaridad con los distintos mundos despierta una sospecha: quizás los metros no sólo conducen hacia donde están los dioses, sino que los metros mismos *son* dioses. Sólo en ese contexto no resulta sorprendente encontrarse con estas palabras: «Ahora, los dioses que rigen la vida son los metros, porque gracias a los metros todo lo que vive se sostiene aquí abajo.» Respecto a los treinta y tres Deva, los metros actúan de dos maneras: como súbditos y como

soberanos: humildes y útiles como animales de tiro que, «cuando son uncidos, transportan cargas para los hombres, de la misma forma que los metros, cuando son uncidos, transportan el sacrificio hasta los dioses». Pero al mismo tiempo sólo los metros pueden acercarse al fuego sin herirse. Sólo a los metros, sobre todo, deben los dioses la gracia de haber alcanzado la inmortalidad. En una época erraban por la tierra, mirando el cielo. Sabían que allí arriba residía lo inmortal, pero no sabían cómo alcanzarlo. Entonces Gāyatrī, el ser femenino que es el más breve y el más eficaz de los metros, se transformó en *syena*, halcón o águila. De este modo consiguió raptar del cielo la sustancia indemne a la muerte: el *soma*. No había sido, sin embargo, el primer intento. Antes habían probado, aunque sin éxito, otros dos metros: Jagatī, perdiendo tres sílabas; después Triṣṭˉubh, que había perdido una. Cuando Gāyatrī reapareció, con el *soma* en el pico, su cuerpo estaba formado de sus cuatro sílabas más las sílabas perdidas por sus hermanas. La flecha de un misterioso arquero, guardián celeste, había desgreñado su plumaje y cortado una hoja de *soma*. Así, la pérdida y la herida anidaron en el seno del metro que debía curarlos. Desde entonces Gāyatrī, Triṣṭˉubh y Jagatī siguieron siempre al rey del Soma.

Un rey no puede presentarse solo. ¿Quién formaba entonces su cortejo? Los metros. «Como los dignatarios, los heraldos y los capitanes están alrededor del rey, así los metros se mueven como pajes en torno a ellos.» Como los ayudantes de K. en *El castillo* de Kafka, los metros van adonde el Soma va. El Soma sube a un carro que transporta las ramas de una planta que «está encima de la montaña». Pero el que sabe ve además, junto a aquel carro, el reverbero de los metros, similares a los rayos alrededor del sol.

Pero existe un riesgo en la vida de los metros. Las ceremonias son extenuantes. Los hombres, que son siempre los últimos en llegar, se encuentran con los metros ya exhaustos, agotados por el uso que los dioses han hecho de ellos: «Entonces la fuerza de los metros se agota, porque a través de los metros los dioses alcanzan el cielo. El canto es la embriaguez, *mada*: la embriaguez que está en la *ṛc* y que está en el *sāman*, es la linfa; esa linfa él ahora la mete en los metros y así restablece su fuerza; y con ellos, ya vigorosos de nuevo, celebran el sacrificio.» Si nos preguntábamos por qué es precisa la inspiración, aquí tenemos al fin la explicación. Esa «ebriedad» que nosotros llamamos inspiración es el único artificio al que se puede recurrir para reavivar los metros, sometidos al uso temerario que han hecho de ellos no los hombres sino los dioses mismos. Sin esa «ebriedad» los metros permanecerían inertes, como plantas que suplican ser regadas, ya reducidas a mudo testimonio de aquella empresa que, a través de la potencia de un cierto cuerpo de sílabas, había dado a los dioses la inmortalidad.

Si los dioses alcanzaron el cielo a través de una forma, mayor necesidad de la forma tendrán los hombres para alcanzar a los dioses. Sólo los metros pueden permitir a los hombres convertirse en seres que, a pesar de su condición mortal, saben servirse de las mismas formas que usaron los dioses. Los metros son nuestro *témenos*, la forma dentro de la cual comparecen todas las formas. Como a través de una niebla luminosa (¿acaso la misma que Bloomfield llamaba «Vedic haze», «niebla védica»?), todo esto resulta evocador incluso para un lector occidental, que ignora los rituales védicos. Es como si en ellos se hubiera desarrollado –y llevado hasta las últimas consecuencias– lo que en Occidente nutriría, más que el rito, a aquel ser extraterritorial y huidizo que llamamos literatura. Ahora empezamos a entender por qué, por ejemplo, la literatura se vincula con tanta frecuencia a la inmortalidad, en un sentido mucho más radical a aquel –en verdad mucho más modesto– de la memoria que se extiende hacia las generaciones futuras.

Sólo ahora entendemos por qué la literatura, en sus múltiples metamorfosis, parece no renunciar nunca a un único elemento: la forma. Aunque nunca lo reivindique de manera demasiado explícita, ni se preocupe por fundar su soberanía. Nos preguntamos, entonces: ¿cuál es el mito de la forma? Durante algún tiempo lo buscaremos en vano, convencidos sin embargo de que la forma, como cualquier otra entidad esencial, no puede carecer de un mito. Grecia sólo puede ofrecernos las Musas, que no son tanto figuras de la forma cuanto delicados esbozos de la potencia de la que emana toda forma: la posesión, aquel conocimiento compartido en Delfos por Dioniso y Apolo, que presupone la mente como cavidad, constantemente invadida por dioses y voces. Las Musas, que son ante todo las Ninfas *rangées*, vigilan que las formas tomen posesión de nosotros y nos hagan hablar según una regla que puede ser más o menos oculta, así como la música –según Leibniz– se rige por una matemática oculta. Pero si las Musas son las fuentes supremas y las vigilantes de la forma, ¿qué son las formas mismas? Otros seres femeninos: aquellos metros que se transforman en pájaros cuyo cuerpo está compuesto de sílabas.

Fueron los videntes védicos quienes las cantaron y las practicaron sin tregua. A ellos se remonta el culto de la forma, en su versión más pura, más abstracta, más penetrante. Y no se conformaron con ello, sino que prefiguraron todas las reivindicaciones de autosuficiencia –casi de autismo– de la palabra poética. Puesto que la elaboración y afinación de la palabra, su volverse *saṃskṛta*, «perfeccionada», es decir *sanscrita*, es perseguida en los himnos del Ṛgveda mediante toda clase de actividades –desde el enjaezado de los caballos y el carro hasta la unción, el almohazado, el tejido, la costura y la navegación–. Y puesto que los videntes védicos «asimilan y confunden aquello que

comparan, en tanto no tienen la impresión de que la imagen sea una noción objetivamente heterogénea a la cosa que la ha suscitado», la práctica de los himnos introduce a una condición en la que todo lo dicho del objeto se aplica también a la palabra que lo nombra; por lo menos se observa «un deslizamiento incesante de uno a otro registro». Esto es así hasta el punto de que «se podría sostener que el Ṛgveda entero es una alegoría».

¿Pero una alegoría de qué? De sí mismo. El soneto «en *-ix*» de Mallarmé, definido por el autor como «alegórico de sí mismo», sería entonces como un estallido afilado de luz, que reverbera hacia el pasado hasta encontrarse con aquella colección de himnos considerada primordial y «no humana», *apauruṣeya*: el Ṛgveda.

Pero para aventurarse a reivindicaciones tan extremas y múltiples en relación con la palabra de los himnos, los videntes védicos debían tener una «base» sólida, *pratiṣthā*. Una base capaz de resistirlo todo: era la sílaba. Antes que de palabras, ellos fueron constructores de sílabas. Las sílabas eran su alquímica *prima materia*. Al prodigio por el que un hecho cualquiera se transforma, según Mallarmé, en su «casi desaparición vibratoria», la doctrina védica superpone otro: la evanescente sustancia sonora de la sílaba es celebrada como lo indestructible, como «lo no fluyente», *a-kṣara*. De todas las cosas se puede exprimir el jugo, un «sabor», *rasa*, dice el *Jaiminīya Upaniṣad Brāhman. a*.

Pero no de la sílaba, puesto que la sílaba es ya en sí misma el jugo de todo. Por eso subsiste, inmaculada, inagotable. Todo fluye de la sílaba. Sólo la sílaba hace que todo sea fluido, vívido. Frente a la barrera de la roca de Vala, los An ̇giras emitían sílabas, inmóviles. Fueron las sílabas de aquel canto las que hendieron la roca. De esa grieta irrumpieron al exterior las Vacas escondidas, las Aguas. Continúan fluyendo desde entonces. De no ser así el mundo quedaría rígido en la parálisis. Éste es el presupuesto de la métrica védica, que es silábica, no cuantitativa. Todo se forma a través de agregaciones de números entre estas moléculas sonoras. Existe un pasaje misterioso que dice que «esto para los hombres es un número, para los dioses es una sílaba». Pero ¿qué es una sílaba, *aks.ara*? Mientras que en las lenguas modernas «sílaba» no tiene otra connotación que no sea fonética, el sánscrito *akṣara* pertenecía al restringido grupo de palabras como *brahman*, en las que una deriva indomable de significados se impone sobre un hipotético significado originario. Hipotético porque debemos preguntarnos si tal significado es o puede pretender ser prioritario. El caso más evidente es *brahman*, en el que el significado primero podría ser «fórmula ritual» o «enigma», como sostienen Louis Renou y Lilian Silburn. Pero ya el diccionario de San Petersburgo enumeraba siete acepciones. En el caso de *akṣara* la prioridad del significado «sílaba» se muestra con nitidez, como se deduce de todo el himno 164 del primer *maṇḍala* –es decir, «círculo»– del Ṛgveda. Todos los comentarios de que disponemos concuerdan en este punto. Los antiguos etimologistas entendían *akṣara* como aquello que *na kṣarati*, «no fluye», con *a* privativa. Por una vez, los lingüistas modernos concuerdan con ellos. También Mayrhofer coincide, aunque agrega un paralelo con el griego *phteírō*, verbo del «corromper» o del «destruir», de donde «áphthartos, unvergänglich», es decir, «imperecedero». Este significado de *akṣara* pasa a ser dominante, cuando no exclusivo, a partir de cierto momento.

Sílaba es aquello que permanece ileso. Cuando la teóloga Gārgī desafió a Yājñavalkya en lo más alto, vibrante duelo de pensamiento del que ha quedado testimonio –ni siquiera la Grecia de los sabios y los sofistas nos ha dejado algo comparable–, el áspero, brusco vidente fue interrogado sobre lo que constituye la trama de las cosas, porque Gārgī era además una célebre tejedora. Por once veces Yājñavalkya dijo cuál es la trama sobre la que cualquier cosa se teje: el agua, los vientos, la atmósfera, los mundos de los Gandharva, los mundos del sol, los mundos de la luna, los mundos de las constelaciones, los mundos de los dioses, los mundos de Indra, los mundos de Prajāpati, los mundos del *brahman*. Llegados a este punto, desafió a su vez a Gārgī : «No preguntes demasiado, no sea cosa que te explote la cabeza.» Pero Gārgī era intrépida, y quería ir más allá. Dijo: «Aquello que, oh Yājñavalkya, está por encima del cielo, aquello que está bajo la tierra, aquello que está entre el cielo y esta tierra, aquello que se llama pasado, presente y futuro, ¿sobre qué trama está tejido?» Él respondió: «Sobre el éter, *ākāsa*.» Pero Gārgī aún no tenía suficiente: «¿Y el éter sobre qué está tejido?» Él contestó: «En verdad, oh Gārgī, sobre este *akṣara* (sobre la sílaba, sobre lo imperecedero) de la que los brahmanes afirman que no es espeso ni sutil, ni corto ni largo, ni llama ni líquido, ni coloreado ni oscuro, ni viento ni éter, ni adherente, sin sabor, sin olor, sin ojos, sin orejas, sin voz, sin mente, sin calor, sin aliento, sin boca, sin medida, sin interior, sin exterior. No come ni es comido.»

El momento en que Yājñavalkya pronunció aquellas palabras fue definitivo para la historia del *aks.ara*: desde entonces aquel sustantivo neutro que significa «sílaba» aparecería en los textos como adjetivo que significa «imperecedero», tachando la sílaba. Pero en el origen ambos significados coincidían. ¿Cómo lo sabemos? Porque lo cuenta el Ṛgveda:

«Cuando surgieron las antiguas Auroras, entonces nació la Gran Sílaba *(mahad akṣaram)* en la huella de la Vaca.» «Huella» es *pada*, palabra cardinal del léxico enigmático del que está cuajado el Ṛgveda, y que significa «pie», «garra» e incluso «miembro, articulación» de un verso; en fin, «paso» y

«huella». En cuanto a la Vaca, siempre según el léxico enigmático, es Vāc, Palabra, *Vox*. «Vāc es *gāyatrī*, porque Vāc canta *(gāyati)* y protege *(trāyate)* todo esto [el universo].» Ya desde su origen la sílaba es metro, como apunta otro himno por enigmas. «La Vaca salvaje mugió mientras forjaba las aguas fluyentes; se volvió de una *pada*, de dos *pada*, de ocho *pada*, de nueve *pada*, de mil sílabas en el lugar supremo. // De ella fluyeron los mares, de ella viven las cuatro regiones del mundo. De la sílaba que de ella fluye *(kṣaraty akṣaram.)* vive todo esto (el universo).» «Lo no fluyente que fluye», *kṣaraty akṣaram.* : sobre estas dos palabras converge el enigma, como si de algo que no fluye dependiera toda la fluidez de la vida. La sílaba es el punto de encuentro entre la pura vibración y la forma, el metro.

La sílaba, el metro, la palabra: el círculo se agranda. Pero no se cierra. Para cerrarse es necesario que a la sílaba responda su contrapartida: el fuego. La sílaba es eficaz sólo si se dice delante del fuego y en contrapunto con él. Cada vez que se enciende el fuego, mientras el sacrificador frota ambos trozos de madera, se oye como trasfondo un canto, el *sāman* que da vigor, mientras «el *hotṛ* se dispone a comenzar el recitado de los *mantras* apropiados, apenas un hilo de humo se levanta del trozo de madera que está debajo. Cuando la frotación fracasa y el humo desaparece, se detiene también el *mantra*, para comenzar de nuevo cuando el humo reaparece. Se puede decir que el *mantra* genera el fuego y que el fuego genera el *mantra»*. Sólo la generación recíproca –como entre Puruṣa y Virāj, que es un metro y una diosa al mismo tiempo– puede dar cuenta de la relación entre los metros y el fuego. Gāyatrī es una veste que envuelve y protege de las lenguas afiladas de la llama. Pero Gāyatrī es asimismo un «tizón», *samidh: «Gāyatrī*, cuando es encendida, enciende los otros metros; y los metros, una vez encendidos, llevan el sacrificio a los dioses.» De Agni Jātavedas, Fuego Conocedor-de-lasCriaturas, se dice que brilla dentro de la sílaba, en ese lugar arcano por antonomasia que es «la matriz del orden, *ṛtásya yónim»*.

Sólo una intimidad tan extrema, mezcla y superposición como la que se produjo entre la sílaba y el fuego, puede garantizar una provisional continuidad del mundo. Éste es el enigma último, tras los nombres cifrados: lo «indestructible» consiste en un sonido, sostenido por un débil soplo, y una llama devoradora, pronta a extinguirse apenas le falte el alimento. Lo indestructible es aquello que parece más fugaz. El continuo queda confiado a un soplo que corre permanente riesgo de agotarse y a una llama que una mano desconocida debe cuidar a cada momento. Pero precisamente para eso sirve el rito: para tejer el continuo. De otra forma, la vida se fracturaría en trozos desgarrados. Y para eso sirven ante todo los metros: para dar medida continua a la respiración. De otro modo, ¿cómo saber cuándo tomar aliento? El *Satapatha Brāhmana* contiene esta observación: «Si [el oficiante] tomara aliento en mitad del verso, se produciría una lesión del sacrificio»; significaría una primera derrota contra lo discontinuo, introducida como una cuña en medio del verso. Para evitarlo, es preciso recitar al menos los versos de la *gāyatrī*, que es el metro más breve, pero sin tomar aliento. Así se formará una célula –minúscula, inquebrantable– de continuidad en la extensión dentada de lo discontinuo.

Los metros, que se van dando el relevo como postas, inciden ante todo sobre el tiempo, *haciendo que no se interrumpa*. «Él recita los versos de modo continuo: así él da continuidad a los días y las noches del año, y así se alternan de modo continuo e ininterrumpido los días y las noches del año. Así él no deja ninguna vía de acceso para el maligno enemigo; pero de hecho él dejaría abierta una vía de acceso si recitara los versos de modo discontinuo: por eso los recita de modo continuo, ininterrumpido.» Aflora aquí, de modo muy evidente, la angustia principal del oficiante védico: el miedo a que el tiempo se rompa, a que el curso del día se interrumpa de improviso, a que el mundo entero caiga en un estado de dispersión irrecuperable. Este temor es mucho más radical que el miedo a la muerte. Es decir: el miedo a la muerte es una derivación de este temor. Podríamos decir, incluso, que es una derivación moderna. Pues viene precedida por un sentido de la precariedad tan alto, tan agudo, tan lacerante como para que la continuidad del tiempo parezca un don improbable, siempre al borde de quedar revocado. Por eso es vital operar inmediatamente con el sacrificio, definible como aquello que el oficiante *tiende, extiende*. Este tejido de la materia imprecisa, este texto primero que es el sacrificio, se debe «tender», *tan-*, para que se forme esa cosa conexa, sin desgarro, sin interrupciones, sin lagunas, en la que no pueda insinuarse el «maligno enemigo» siempre al acecho. Algo que, por su carácter de elaborada composición, se oponga al mundo, que aparece a nuestros ojos como una serie de entidades aisladas, *pr.thak*, de jirones, de interrupciones, de fragmentos en los que se reconocerán trozos del cuerpo desarticulado de Prajāpati. Triunfar sobre lo discontinuo: he aquí la meta del oficiante. La derrota de la muerte es sólo una de las muchas consecuencias de ello. Por eso la primera exigencia es que la voz del *hotṛsea*, en la medida de lo posible, sostenida, con una emisión constante del sonido. Así un día el metro *gāyatrī* se convirtió en el pájaro Gāyatrī y tuvo la fuerza de alzarse en vuelo hacia el cielo para conquistar el Soma, ese líquido embriagador y envolvente en el que el oficiante reconocía la expansión suprema de lo continuo.

Una inmensa distancia separa al *akṣara* del *lógos* occidental. *Lógos* es un discurso articulado, una concatenación de significados. *Akṣara* es una vibración irreductible, anterior al significado; es parte de éste, pero no se deja absorber por él. Cuando, más tarde, *akṣara*, la Gran Sílaba, sea identificada

con un sonido, éste será *om*, que es una interjección, no un sustantivo. *Om* es «la sílaba que expresa el ascenso». Antes que cualquier afirmación sobre el mundo, el *akṣara* es una señal de ascenso al mundo. Ese instante tendrá preeminencia sobre cualquier significado que se le pueda atribuir al mundo en un momento posterior, así como el momento del despertar se distingue en el flujo de la consciencia. Aún hoy, «el grito ¡OM! es el sonido más frecuente que puede oírse durante el sacrificio». Un incesante *sí* envuelve cada gesto y cada palabra. Ese *sí* al todo de la existencia, que para Nietzsche debía coincidir con la revelación del eterno retorno, acompañaba siempre al rito védico, era su halo sonoro.

Desde la sílaba, insensiblemente, se entraba en los metros. Los metros védicos fueron el primer ejemplo de adoración de la forma. Se trataba, en efecto, de una pura forma, vacía, anterior a todo significado, aunque investida ella misma del más alto significado: «Oh Gāyatrī, tú tienes un pie, dos pies, tres pies, cuatro pies: tú no tienes pies *(pad)*, porque no caes (no pereces, *na padyase).*»

Pero si el metro no perece, ¿qué le sucede a quien lo usa? Los dioses, cabalgando los metros, conquistaron el cielo, es decir la inmortalidad. ¿Y los hombres? Junto a los dioses «no nacidos» están los dioses que han alcanzado su estado «mediante las acciones». ¿No podrían los hombres haber corrido la misma suerte? «El inmortal tiene el mismo origen que el mortal», dicen los himnos. O sea que los videntes védicos dejaron abierta esta eventualidad. ¿Se ha concretado alguna vez? Al menos una, según un críptico testimonio que ha llegado hasta nosotros. Los Ṛbhu eran tres hermanos. Se llamaban Vāja, Ṛbhukṣan, Vibhvan. «Hijos del hombre», como todos. Pero se los reconocía por su mirada, porque tenían «ojos de sol», *sūracakṣ asaḥ* , como los dioses. En su nombre encontramos la *r-*, que designa aquello que está bien articulado; es decir, que pertenece al *ṛta*, al «orden» que es «verdad». El verbo heráldico de los Ṛbhu era *takṣ-*, «forjar», el mismo de la sílaba que forja los metros y las aguas. Fueron ante todo excelsos artífices: carpinteros, herreros. Pero los Asvin forjaron un carro con tres ruedas, que vagaba sin riendas por el cielo. Lo construyeron «con la mente, con el pensamiento», *mánasas pári dhyáyā*. Hicieron aparecer dos caballos para Indra. Pero contribuían también a la obra por excelencia, que es el sacrificio: «Para Agni y Ṛbhu forjaron fórmulas sacras *(bráhma tatakṣuḥ)»*, que los hombres han usado después en el culto. Por eso los sacrificadores de hoy se consideran «hijos de los Ṛbhu».

Finalmente, con la fuerza de sus obras, conquistaron el cielo. No por haber sido devotos de la forma, sino porque practicaban esa devoción que es la forma: «Gracias a las artes con las que habéis dado forma a la copa, gracias a las invenciones por las que habéis creado la vaca a partir de la piel, gracias al pensamiento con el que habéis compuesto los dos caballos bayos, gracias a todo eso vosotros, Ṛbhu, habéis alcanzado el rango divino.»

Stella Kramrisch escribió acerca de ellos: «Los Ṛbhu son el arquetipo del artista.» No tenemos muchos más datos acerca de la vida que llevaron sobre la tierra: una vez, a partir de una piel crearon una vaca y reunieron «a la madre con el ternero». Cuando sus padres eran abandonados en el suelo, como «palos de sacrificio que se deshacen», infundían en ellos la juventud.

En el cielo, Indra y los Asvin acogieron como amigos a los Ṛbhu. Tenían mucho en común. Pero también los otros dioses se mostraron magnánimos, reservándoles a ellos la tercera libación, el sacrificio. Todo lo cual era muy peculiar porque, una vez alcanzada la inmortalidad, los dioses se habían mostrado siempre malévolos y pérfidos con los hombres. Ponían su mayor empeño en borrar las huellas de sus sacrificios sobre la tierra, para que los hombres no pudieran imitarlos. Pero la peripecia de los Ṛbhu no podía concluir con aquel final feliz *in coelestibus*. Hubiera sido demasiado lineal, demasiado nítido, demasiado unívoco, y las historias de los artistas no son así. Paradójicamente, al alcanzar el cielo, los Ṛbhu no habían realizado todavía su verdadera obra. Aquello sólo había sido una preparación. Ahora comenzaba el peligro. Un día, los Ṛbhu llegaron, «después de mucho vagar, a la casa del sacrificador Savitr˙». Dios oculto, Savitṛes el impulsor, el *Agohya*, «aquel a quien no se le pude ocultar nada». Fue Savitṛquien dio a los Ṛbhu el sello de la inmortalidad. En su casa durmieron durante doce días, en una prodigiosa suspensión del tiempo, cuando el solsticio de invierno. A aquel sagrado letargo se debe el que, sobre la lejana tierra, la hierba haya vuelto a crecer. Los despertó un perro, el Perro celeste. Pero, sobre todo, fue en casa de Savitṛque los Ṛbhu, artífices humanos, conocieron a Tvaṣṭ˙r˙, el Artífice divino, celoso guardián del *soma*.

Entraron entonces en la fase más misteriosa de su vida. Todo lo que sabemos acerca de ella es fragmentario y carece de explicaciones. Esto fue lo que sucedió: la copa en la que los dioses y Tvaṣṭ˙ṛbebían el *soma* era única. Era lo único. Los Ṛbhu la miraron, la estudiaron. Después «reprodujeron cuatro veces aquella copa del Asura [Tvaṣṭ˙r˙], que era única».

¿Cómo lo consiguieron? Midiéndola con precisión: usando su arte, que era *māyā*, la «magia medidora», según la luminosa traducción de Lilian Silburn. Tvaṣṭ˙ṛabrió enormemente los ojos cuando vio «aquellas cuatro copas, que resplandecían como días nuevos». Dijo: «Queremos matar a quienes han contaminado la copa divina del *soma.»* No está claro lo que sucedió a continuación. Se

perciben también sombras femeninas. Se dice que Tvaṣṭ˙ṛse refugió junto a las consortes de los dioses. De los Ṛbhu se dice que «condujeron a la muchacha a lugar seguro, bajo otro nombre». Pero no sabemos quién era esa muchacha. La única certeza es que aquellas cuatro copas resplandecientes, imitaciones perfectas de la copa única, arruinaron para siempre las relaciones entre los dioses y aquellos primeros artistas, aquellos primeros hombres que compartían con ellos la inmortalidad. Los Ṛbhu habían llegado demasiado lejos, al lugar en que crecen juntos y luego se separan el fetiche y el reflejo. Mientras lo único persiste, el simulacro permanece prisionero en su seno. Pero cuando las copas se multiplicaron, se derramó desde el cielo la imparable catarata de los simulacros, en la que el mundo vive desde entonces. Cosa que, obviamente, no podía ser del agrado de los dioses. Si la copia significa la extinción de lo único, en la estela de la copia aparece la muerte. Los primeros simulacros son las imágenes y las apropiaciones de los muertos. Esto significaba un retorno a aquel tiempo remoto en que también los dioses habían hollado la tierra, como simples mortales. Y no tenían ninguna intención de recordarlo.

Quien en el cielo evoca la copia ejecuta un acto muy grave. Un acto cuyas resonancias alcanzan también a la tierra. ¿Por qué lo hicieron, entonces? No lo sabemos. Cuando Agni, su amigo, se lo preguntó, los Ṛbhu le contestaron: «No hemos profanado la copa, de noble origen. Hemos hablado sólo de la formación de la madera, hermano Agni.» Parecían decir: nos interesaba sobre todo una cuestión técnica. Respuesta en la que puede reconocerse a una artista.

Sin embargo, los dioses no los perdonaron. Incluso sus amigos, incluso Agni con los Vasu, incluso Indra con los Rudra o Visvedevāh los apartaron del soma exprimido por la mañana, al mediodía y por la noche: «Aquí no beberéis, no aquí.» Prajāpati observaba apartado, como siempre. Se dirigió a Savitr˙:

«Son tus discípulos, ¡bebe con ellos!» Savitṛsintió y a su vez invitó a Prajāpati a beber con los Ṛbhu. Solos con los solos. En cuanto a los dioses, decían que «sentían asco de los Ṛbhu por su olor a hombres».

Nunca se llega a ser suficientemente inmortal.

VIII. Literatura absoluta

¿De qué hablan los escritores cuando nombran a los dioses? Si esos nombres no pertenecen a un culto –ni siquiera a ese culto traslaticio que es la retórica–, ¿cuál es su modo de existencia? «Los dioses se han vuelto enfermedades», escribió Jung, con luminosa ferocidad. La informe masa psíquica es el lugar en el que han acabado por recogerse todos los dioses, como prófugos del tiempo. ¿Se trata de una *diminutio*? ¿No podría, al contrario, considerarse un regreso al origen, o por lo menos un repliegue sobre aquel recinto en el que los dioses están aprisionados desde siempre? Porque, sea cual sea su naturaleza, los dioses se manifiestan ante todo como fenómenos mentales. Contrariamente a la ilusión moderna, las fuerzas psíquicas son fragmentos de los dioses, no al revés. Por eso, cuando son considerados de esta última manera, negándosele una existencia reconocida en los simulacros de una comunidad o al menos en un canon de imágenes, el choque puede resultar violento, sólo abordable con el léxico degradante de la patología. Ése es precisamente el momento en que la literatura puede convertirse en una estratagema eficaz para permitir que los dioses huyan de la clínica universal y vuelvan a entrar en el mundo, dispersándolos sobre su superficie. Donde por otra parte siempre han habitado, si es cierto que, como escribe el neoplatónico Salustio, «hasta el mundo mismo puede considerarse un mito». Sólo así podrán de nuevo viajar enmascarados, como parte de los muchos personajes que entran y salen de un astral Hôtel du Libre Échange; o también mostrarse con sus vestiduras antiguas, en calcomanías hiperreales. Lo que importa es que el mundo seguirá siendo el lugar de las epifanías y, para moverse entre ellas, la literatura será el último Pausanias superviviente. Ahora bien: ¿sabemos con exactitud qué significa «literatura»? Si hoy en día pronunciamos esta palabra, advertimos enseguida que un abismo nos separa de lo que significaba para cualquier escritor del siglo XVIII, mientras que ya a principios del XIX había asumido ciertas connotaciones que hoy nos resultan inmediatamente reconocibles. Sobre todo, las más aventuradas y las más exigentes, que dejan tras sí el antiguo edificio de las *belles lettres* y huyen hacia un saber que encuentra su fundamento en sí mismo y que se expande en todas las direcciones, como una nube, capaz de envolver todos los contornos, sin respetar frontera alguna. Este ser nuevo, cuya fecha de origen es imprecisa y habita aún hoy entre nosotros, puede definirse como *literatura absoluta*. *Literatura* porque se trata de un saber que se declara y se quiere inaccesible por otra vía que no sea la composición literaria; *absoluta*, porque es un saber que se asimila a la búsqueda de un absoluto, y por tanto no puede referirse a nada que sea más pequeño que el todo. Al mismo tiempo, es en sí misma algo *ab-solutum*, escindido de todo vínculo de obediencia o pertenencia, de toda funcionalidad respecto al cuerpo social. A veces proclamado con arrogancia, a veces practicado con destrezas clandestinas y fraudulentas, este saber se deja advertir en la literatura –como presencia o presagio– desde los albores del romanticismo alemán. Y parece destinado a no abandonarla ya nunca, como una especie de mutación irreversible, que puede ser celebrada o execrada, pero que pertenece ya a la fisiología de la escritura.

Si apelamos a la eficaz superstición de las fechas, podemos decir que la edad heroica de la literatura absoluta se abre en 1798, con una revista hecha por un grupo de veinteañeros, el *Athenaeum*, muchos de cuyos artículos estaban escritos de forma anónima por aquellos «serafines orgullosos», entre los que destacaban Friedrich Schlegel y Novalis; y se cierra en 1898, con la muerte de Mallarmé en Valvins. Un siglo exacto, a lo largo del cual todas las características decisivas de la literatura absoluta tuvieron oportunidad de manifestarse. Ello significa que cuanto aconteció después –y que en parte viene catalogado bajo las etiquetas igualmente equívocas de «modernismo» y «vanguardia»– había perdido ya su resplandor de aurora, y precisamente por ello potenció las fórmulas bulliciosas, como la del manifiesto. Hacia finales del siglo XIX, aquel oscuro proceso se había desarrollado ya en sus rasgos esenciales. Más tarde, y a lo largo de otro siglo, se cruzarían e hibridarían innumerables ramificaciones, repercusiones, extensiones a nuevos ámbitos. Pero ¿cómo dar cuenta de los orígenes de aquel proceso? Seguramente no mediante argumentos históricos o sociales. Existe la fuerte sospecha de que justamente ese proceso represente la más radical apostasía de la historia y de la sociedad. Es como si a medida que el tejido de la sociedad se vuelve más denso, hasta tapar del todo la bóveda celeste, y al mismo tiempo que la sociedad reclama con énfasis creciente un culto de sí misma, se hubiera reclutado una secta de refractarios, algunos callados, otros directamente delictivos, todos irreductibles en su rechazo. No se trataba de ninguna fidelidad a otro culto. Por el contrario, estaba motivado por una percepción tan intensa de la divinidad como para no tener siquiera la necesidad de darse un nombre, y tan precisa como para imponer ante todo la huida de la venenosa deformidad que el Gran Animal de la sociedad –según la definición platónica– estaba perfeccionando con celo y potencia tremenda. Desde Hölderlin a nuestros días, nada fundamental ha cambiado en este aspecto, salvo que el dominio de la sociedad se ha vuelto tan omnipresente como para coincidir con la obviedad misma. Éste es su triunfo supremo, así como la aspiración suprema del Diablo es persuadir a todo el mundo de su propia inexistencia.

En un siglo como el XIX, sacudido por acontecimientos de toda índole, el hecho que los resume a

todos parece haber pasado inadvertido: la pseudomorfosis entre lo religioso y lo social. Fenómeno que se resume no tanto en la frase de Durkheim –«lo religioso es lo social»– como en el hecho de que tal frase, de pronto, *sonaba natural*. En el curso de ese siglo la religión no había conquistado nuevos territorios, más allá de las liturgias y de los cultos, como pretendían Hugo y tantos otros en su estela; sí lo social, en cambio, que progresivamente había invadido y anexado vastas zonas de lo religioso, primero superponiéndose a ellas, después infiltrándolas en una insana mezcla, al final engulléndolas dentro de sí. Lo que al final quedaba era la sociedad al desnudo, pero cargada de todos los poderes que, por vía de efracción, había heredado de lo religioso. El siglo XIX quedará como el del triunfo de lo social. La teología social se desvinculó crecientemente de toda dependencia y ostentó su peculiaridad: la de ser tautológica, publicitaria. La fuerza del choque de las formas políticas totalitarias no puede explicarse a menos que se admita que la noción misma de sociedad ha absorbido en sí una potencia inaudita, que había pertenecido antes a lo religioso. Consecuencia de ello serán la liturgia de los estadios, los héroes positivos, las hembras fecundas, las masacres. Ser antisocial se convertirá en el equivalente del pecado contra el Espíritu Santo. El pretexto puede ser de índole racial o clasista, pero para exterminar al enemigo el motivo reivindicado es siempre el mismo: se tratará de seres dañinos para la sociedad. La sociedad es el sujeto que está por encima de todos los sujetos, en aras de cuyo bien se justifica todo. En una primera fase se recurre a un énfasis arrebatado brutalmente al ámbito religioso (el sacrificio *por* la patria); más tarde, se hará en nombre del puro funcionamiento de la sociedad misma, que impone la eliminación de todo disturbio.

De esa secta dispersa y poco numerosa que rechazaba toda esta situación, movida en primer lugar por una mera incompatibilidad fisiológica, quedó como única señal de reconocimiento «aquella palabra misma, literatura, palabra tardía, sin honor, útil sobre todo para los manuales», que tanto más se distingue, solitaria e ilesa, cuanto «los géneros se diseminan y las formas se pierden, cuando por un parte el mundo no tiene ya necesidad de literatura y por la otra cada libro parece extraño a todos los demás e indiferente a la realidad de los géneros». En este punto se manifiesta un fenómeno singular. Para seguir la historia accidentada y tortuosa de la literatura absoluta deberemos fiarnos casi exclusivamente de los escritores mismos. Nunca de los historiadores, por supuesto, que aún no han levantado el acta de lo que sucedió, y sólo excepcionalmente de los críticos. Mientras, algunas disciplinas, como la semiología, que pretendían tener su propio papel, se han revelado superfluas, o incluso inoportunas. Los escritores son prácticamente los únicos que están en condiciones de abrirnos sus laboratorios secretos. Cicerones caprichosos y elusivos, son sin embargo los únicos que conocen paso a paso el territorio: cuando leemos los ensayos de Baudelaire o de Proust, de Hofmannsthal o de Benn, de Valéry o de Auden, de Brodsky o de Mandelstam, de Marina Tsvietáieva o de Karl Kraus, de Yeats o de Montale, de Borges o de Nabokov, de Manganelli o de Calvino, de Canetti o de Kundera, advertimos enseguida –aunque cada uno de estos poetas pudiera detestar al otro, o ignorarlo o incluso combatirloque todos *hablan de lo mismo*, aunque no por ello se muestren ansiosos por nombrarlo. Amparados en múltiples máscaras, saben que la literatura a la que se refieren se reconoce, más que por la fidelidad a una teoría, por una cierta vibración o luminosidad de la frase (o del párrafo, la página, el capítulo, el libro entero). Esa especie de literatura es un ser que se basta a sí mismo. Pero esto no quiere decir que sea meramente autorreferencial, como proclamará una nueva especie de gazmoñería, especular de aquella de los realistas ingenuos, ya barridos por una sola frase de Nabokov (acerca de la «realidad» que nada significa «sin comillas»; y en otro punto dirá que esas comillas se clavan «como garras»). No se puede dudar razonablemente del carácter autorreferencial de la literatura: ¿cómo podría no serlo una forma? Pero al mismo tiempo es omnívora, similar al estómago de ciertos animales en los que pueden encontrarse clavos, trozos de cristal, pañuelos. A veces están intactos, como insolentes recordatorios de que algo ha sucedido allí, en aquel lugar compuesto de *realia* múltiples, divergentes y mal definidas, que es el cauce de toda la literatura. Pero también de la vida en general.

Habrá que resignarse a esta evidencia: la literatura no exhibe, nunca ha exhibido signos de reconocimiento. La mejor verificación experimental a la que se puede recurrir, si no la única, fue sugerida por Housman: es cuando una secuencia de palabras, pronunciadas silenciosamente por la mañana mientras la navaja de afeitar corre sobre la piel y hace que se ericen los pelos de la barba, mientras «un estremecimiento desciende a lo largo de la espina dorsal». No se trata, obviamente, de reduccionismo fisiológico. Quien recuerda un verso mientras se afeita, experimenta ese estremecimiento, esa «horripilación», *romaharṣa*, que embargó a Arjuna frente a la extraordinaria epifanía de Kr˙s˙n˙ a en el *Bhagavad Gītā*. Deberíamos traducir «felicidad de los pelos», puesto que *harṣa* significa «felicidad», antes que «erección». Así se expresa una lengua como el sánscrito, que rehuye lo explícito, pero sobrentiende que todo es sexual. En cuanto a Baudelaire, se sentía orgulloso de que Hugo hubiera percibido en sus versos un «nuevo estremecimiento». ¿Cómo reconocer si no la poesía, y su escaso respeto por lo que ya existe? Coomaraswamy llama a este fenómeno «la sacudida estética». Su naturaleza es siempre la misma, ya se trate de un dios o de una secuencia de palabras. Ya que a esto conduce la poesía: mediante lo completamente inaudito hace visible lo que de otro modo sería imposible ver.

¿A qué se refieren todos los escritores que he mencionado cuando dicen, cuando piensan acerca de

algo: *es literatura*? Alérgicos a toda pertenencia, socios honorarios, no menos que Groucho Marx, del club de aquellos que nunca se apuntarían en un club que los aceptase como miembros, señalan con esa palabra el único paisaje en el que creen vivir: una suerte de realidad secundaria, que se abre detrás de las fisuras de la otra realidad, donde todos se han puesto de acuerdo acerca de las convenciones que hacen funcionar a la máquina del mundo. La existencia de estas fisuras es, desde ya, un postulado metafísico; pero no todos estaban dispuestos a frecuentar los textos de filosofía. Sin embargo, operaban como si la literatura fuera una especie de metafísica natural, insoslayable, que no se basa en cadenas de conceptos sino en entidades heteróclitas: fragmentos de imágenes, asonancias, ritmos, gestos, formas de todo tipo. Ésta es, precisamente, la palabra decisiva: forma. Repetida a lo largo de los siglos, bajo las razones más variadas y las especies más diversas, mantiene aún el aspecto de ser –en cuanto se habla de literatura– el fondo que está debajo de todo fondo. Fondo huidizo, sobre todo debido a que por naturaleza es imposible de reducirse a enunciados. De las formas sólo se pude hablar de manera persuasiva mediante la utilización de otras formas. No existe ningún lenguaje superior a las formas, que pueda explicarlas, hacerlas funcionales para otra cosa. Lo mismo sucede con el mito. Sin embargo, la existencia de tal lenguaje ha sido el presupuesto de numerosas escuelas y corrientes de pensamiento, que invadieron el mundo por turnos sucesivos, sin rozar siquiera aquello que sigue siendo el «misterio evidente» –en palabras de Goethede toda forma.

Al mirar hacia atrás en este largo proceso uno puede preguntarse: ¿cuándo sonó por primera vez su timbre peculiar, inconfundible? ¿En qué momento preciso sucede que, leyendo cierta página, nos sentimos persuadidos de reconocer en ella el presagio de una historia inaudita, que todavía se desconoce a sí misma, inasimilable sin embargo a ninguna historia anterior? Por ejemplo, al leer el *Monólogo* de Novalis:

> En el habla y en la escritura sucede algo loco: la verdadera conversación es un puro juego de palabras. Sólo podemos sorprendernos del hecho de que la gente, en virtud de un risible error, crea que habla por las cosas mismas. Aquello que, precisamente, el lenguaje tiene de particular, es decir el preocuparse sólo de sí mismo, es lo que todos ignoran. Por eso es un misterio tan admirable y fecundo, hasta el punto de que si uno habla sólo por hablar, expresa la verdad más esplendorosa, más original. Pero si ese mismo quiere hablar de algo determinado, el lenguaje caprichoso lo obliga a decir las cosas más risibles e incoherentes. De aquí surge también el odio que cierta gente seria siente por el lenguaje. Si tan sólo se pudiera hacerle entender a la gente que las cosas tienen con el lenguaje la misma relación que con las fórmulas matemáticas, las cuales constituyen un mundo aparte, juegan sólo con sí mismas, no expresan otra cosa que su naturaleza prodigiosa, y precisamente por ello son tan expresivas, precisamente por ello se refleja en ellas el extraño juego de las relaciones de las cosas. Su libertad es lo que les permite convertirse en articulaciones de la naturaleza, y sólo en sus libres movimientos se manifiesta el alma del mundo y hacen de sí una delicada medida y una arquitectura de las cosas. Lo mismo vale para el lenguaje: quien tenga un sentido sutil de su digitación, de su cadencia, de su espíritu musical, quien advierte en sí el delicado obrar de su naturaleza íntima, y lo sigue moviendo su lengua o su mano, ése será un profeta; por el contrario, quien sabe esto pero no tiene suficiente oído ni capacidad, escribirá verdades semejantes, pero será burlado por el lenguaje mismo y los hombres se mofarán de él, como le sucedió a Casandra entre los troyanos. Con esto creo haber indicado del modo más claro la esencia y el oficio de la poesía, pero sé también que ningún hombre será capaz de comprenderlo y habré dicho algo bastante idiota, precisamente porque he querido decirlo, y de este modo no hago surgir poesía alguna. ¿Y si en cambio me sintiera obligado a hablar? ¿Y si este impulso lungüístico a hablar fuera la contraseña de la inspiración del lenguaje, del obrar del lenguaje en mí? ¿Y si mi voluntad quisiera sólo aquello a lo que estoy obligado, no podría acaso esto, al fin, sin que lo supiera o creyera, ser poesía y hacer comprensible un misterio del lenguaje? ¿Sería entonces un escritor por vocación, puesto que un escritor es sólo aquel que se ha dejado entusiasmar por el lenguaje?

Esta página, que no tiene parangón en toda la obra de Novalis ni en la literatura romántica en general, no puede ser citada sino en toda su extensión. No es un argumento ni una serie de argumentos, sino un flujo continuo de palabras sobre el lenguaje, en el que se tiene la impresión de que es el lenguaje mismo el que habla. Jamás el lenguaje y el discurso sobre el lenguaje habían llegado a una proximidad tan extrema. Se tocan sin coincidir, y esta falta de coincidencia es un agudo placer que se agrega, como si pudieran coincidir en cualquier momento pero prefirieran dejar una mínima abertura para la respiración. Heidegger objetó a este texto, que por otra parte veneraba, el hecho de concebir el lenguaje «dialécticamente, en el horizonte del idealismo absoluto, sobre la base de la subjetividad». Pero este argumento no es más que un pretexto, puesto que en el *Monólogo* no hay traza alguna de la maquinaria dialéctica. Ni siquiera se advierte la necesidad de recurrir a algo así como la «subjetividad». En cambio, da la impresión de que lo que molestaba a Heidegger era otra cosa bien distinta: el carácter volátil del texto, su firme resistencia a la conceptualización, la osadía con la que presenta –como una «despreciable cháchara» *sobre* la cháchara– una especulación profunda, que alcanza la mayor proximidad posible a la fuente misma de donde mana la palabra. He ahí el gesto por excelencia de la literatura absoluta. Era precisamente eso lo que inquietaba a Heidegger: algo que se le aparecía como indomable, incluso para su poderoso aparato estratégico. En este texto, del que no se conserva el manuscrito, texto acéfalo, quizás una hoja suelta, imposible de fechar con certeza –pero posiblemente redactado en aquel año inaugural de 1798–, en estas pocas líneas susurradas como un *presto* demoníaco, la literatura absoluta se ofrece en la plenitud de su carácter temerario: irresponable, metamórfica, huidiza a todo intento de identificación policiaca,

engañosa en el tono, hasta tal punto que algunos germanistas desprovistos por completo del sentido de la ironía creyeron que el *Monólogo* tenía un significado irónico; sustraído, en fin, a toda autoridad, no sólo a la augusta retórica sino también a la metafísica, de la misma forma que a un pensamiento que declara estar *más allá* de la metafísica, como el de Heidegger. Abocada exclusivamente a su propio proceso de elaboración, como un niño absorto en su juego solitario. «Arte monológica» lo llamaría a su vez Gottfried Benn, quien asumió el papel de formular para el siglo XX la versión más corrosiva e insolente de esa mutación de la literatura. Extenuado y proscrito, rodeado de escombros en su estudio de médico sifilopático de Berlín, escribía estas palabras a Dieter Wellershoff:

> Usted habla de estilos: el estilo penetrante, el estilo seco, el estilo musical, el estilo íntimo. Son todos excelentes puntos de vista, pero no debe olvidar que el estilo expresivo, en que lo único que cuenta es la fascinación y la impronta de la expresión, en el que los contenidos sólo son arranques de euforia por ejercicios artísticos (...). A propósito de esto, observe el lenguaje de las novelas y de la poesía en la segunda mitad del siglo XIX. Verá que hay allí algo bienintencionado, probo, sincero (en el sentido antiguo), en absoluto carente de atractivo, pero que *representa*, estados de ánimo, relaciones, situaciones, transmite experiencias y conocimiento, pero que el lenguaje no es el agente creativo en sí, no en sí mismo. Entonces llega Nietzsche y comienza *el* lenguaje, que no quiere (y no puede) sino fosforecer, brillar, arrebatar, aturdir. Se celebra a sí mismo, arrastra a todo lo humano al interior de su frágil pero poderoso organismo, se vuelve monológico, diría incluso monomaníaco. Es un estilo trágico, estilo de crisis, híbrido y final...

A un siglo y medio de distancia, y tras un telón de ruinas, parece como si prosiguiera el monólogo de Novalis. Los timbres son distintos, es cierto: del acento angélico pasamos al venenoso. Pero las voces se reconocen, se responden, se entretejen. Heidegger tenía razón al desconfiar de aquella página de Novalis. Se anunciaba allí un conocimiento que no se dejaría subordinar a ningún otro, y que se insinuaría en los intersticios de todos los demás saberes. La literatura crece como la hierba entre las losas grises y potentes del pensamiento. «Entonces llega Nietzsche...»: ¿cómo es posible que un corte tan radical en la historia de la literatura se produzca en los escritos de un filósofo? Sin embargo, sabemos que Benn no hubiera podido poner en ese lugar ningún otro nombre. ¿Por qué? A despecho de la grandiosa insistencia de Heidegger para probar lo contrario en dos volúmenes que suman mil páginas, Nietzsche representa el primer intento de evadirse de la jaula de las categorías de raigambre platónica y aristotélica. Aún no se ha determinado qué es lo que existe fuera de esa jaula. Pero muchos viajeros han referido que la literatura es el salvoconducto más efectivo en aquella tierra incógnita en la que –según cuentan– todas las mitologías llevarían hoy una vida en buena parte ociosa, tierra de nadie surcada de dioses y simulacros errantes, de larvas y caravanas de gitanos en permanente movimiento. Todos estos seres entran y salen incesantemente de la caverna del pasado. Su único anhelo es el de volver a contarse, tal como las sombras de Hades anhelan la sangre. ¿Cómo alcanzarlas? La cultura, en su acepción más reciente, debiera ser la capacidad de celebrar de forma invisible los ritos que abren el acceso a ese reino, que es asimismo el reino de los muertos. Pero es justamente esta capacidad la que brilla por su ausencia en el mundo que nos rodea. Tras los inestables bastidores de lo que da en llamarse «realidad» se agolpan las voces. Si nadie las escucha, se enseñorean del traje del primero que irrumpe en escena, y el resultado puede ser catastrófico. Aquello que no encuentra quien lo escuche puede volverse violento.

Éste es el territorio en el que Nietzsche se adentró y del que nunca retornaría. La tierra de «verdad y mentira en sentido extramoral», como dice el título de un breve texto suyo que pertenece al período de *El nacimiento de la tragedia*, con el que comparte la clarividencia y el extremo ardor. Sin embargo, es distinto el gesto estilístico, que en el texto que ahora comentamos es ágil, rápido, ligero, como si un Nietzsche curado de la *Gaya ciencia* hiciera aquí sus primeros ejercicios. Pero desde las primeras líneas queda claro que, en estas páginas, lo que está en juego no es nada menos que el todo. Nietzsche se muestra ansioso por contarnos una historia, referida a un único minuto dentro de la historia del cosmos: «En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado de innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la "Historia universal": pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer.»[14] En esta fábula, el punto decisivo radica en la mención del conocimiento como algo *inventado*. Si el conocimiento no se descubre sino que se inventa, implica que actúa en él un poderoso elemento de simulación. Por eso Nietzsche osa afirmar que es precisamente en la simulación donde el «intelecto despliega sus fuerzas principales». Es suficiente como para minar todas las concepciones anteriores del edificio del conocimiento. Con su habitual rapidez, Nietzsche se dirige enseguida hacia las consecuencias de su propio planteamiento, y pocas líneas le bastan para responder a la pregunta definitiva: «¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas [...].»[15] Apenas se enuncian estas palabras «los inmensos andamios y el entramado de los conceptos» se derrumban: metáfora no significa sencillamente ornamento no vinculante, sólo pertinente en el mundo inconsistente de los poetas. Al contrario: si «el instinto esencial del hombre» es precisamente el «instinto de formar metáforas», y si los conceptos no son otra cosa que metáforas rígidas y descoloridas, monedas melladas por el uso, como Nietzsche sugería, entonces ese instinto, que no se apacigua en el «gran columbario de los conceptos», buscará «otro cauce para su

corriente». ¿Dónde? «En el *mito*, y en general en el *arte*.» Con un golpe de timón, Nietzsche acaba por atribuir al arte una suprema cualidad gnoseológica. Conocimiento y simulación dejan así de ser antagonistas para convertirse en cómplices. Si todos los conocimientos son formas de la simulación, el arte es al menos el más inmediato y vibrante. Por otra parte, si la metáfora es el vehículo normal y primordial del conocimiento, también la relación con los dioses y sus mitos aparecerá como una evidencia que no requiere demostración: «Si cada árbol puede hablar como Ninfa, o si un dios, bajo la apariencia de un toro, puede raptar doncellas, si de pronto la misma diosa Atenea puede ser vista en compañía de Pisístrato recorriendo las plazas de Atenas en un hermoso tiro –y esto el honrado ateniense lo creía–, entonces a cada momento, como en sueños, todo es posible y la naturaleza entera revolotea alrededor del hombre como si solamente se tratase de una mascarada de los dioses, para quienes no constituiría más que una broma el engañar a los hombres bajo todas las figuras.»16 En este pasaje, más que en ningún otro, Nietzsche ejerce la «magia del extremo», su primera y más temeraria virtud. Podríamos suponer, por tanto, que permaneció solo e incomunicado al situar sobre un pináculo gnoseológico la forma de operar propia del arte. Sin embargo, no muchos años más tarde, el joven Proust se ubicaría en la misma senda. Aunque con frecuencia es presentado como un fatuo mundano a la espera de ser rozado por la inspiración, Proust presupone desde un principio esa iluminación, incluso cuando está dando sus primeros pasos en la vida social. Enseguida aparece en él cierta dureza, una intransigencia, en cuanto habla qué es la literatura. Tempranamente ya habla de ella en términos de *conocimiento*.

En la *Recherche* pocas palabras se repiten con regularidad tan obsesiva como «leyes», cada vez que la apariencia se desgarra y deja entrever un fondo oscuro, o deslumbrante. Y no se trata de un azar que se manifiesta sólo en la *Recherche*, como su sello gnoseológico. En un fragmento que puede remontarse al período de *Jean Santeuil*, es decir a la época de la supuesta disipación mundana, Proust nos ofrece, casi de paso, una definición de la literatura que viene a coincidir con su apego legislativo. Se parte de la visión del poeta que «se detiene ante cualquier cosa que no merece la atención del hombre juicioso, de forma que nos preguntamos si es un amante o un espía y, después de que por largo tiempo pareciera que miraba un árbol, nos preguntamos lo que mira en realidad». A continuación, descarta toda apelación a la sensación pura: «Permanece frente a aquel árbol (...) pero lo que busca está sin duda más allá del árbol.» En este punto se pregunta, como en un apólogo Zen, qué es eso que está «más allá del árbol». Entonces aparece una de esas admirables frases moduladas, en la que encontramos, encastrada en su centro, la fórmula que buscábamos: «Pero el poeta, que siente con alegría la belleza de todas las cosas apenas las ha acogido en las leyes misteriosas que él porta en sí, y que muy pronto nos las ofrecerá en todo su encanto, mostrándolas a través de un borde de las leyes misteriosas, ese borde que converge hacia ellas, ese borde que él representará en el momento en el que representa a las cosas mismas, tocándola con sus pies o partiendo de su frente, el poeta siente y da a conocer con alegría la belleza de todas las cosas, de un vaso de agua no menos que de los diamantes, pero también de los diamantes no menos que de un vaso de agua, de un campo como de una estatua, pero también de una estatua como de un campo.» No sensaciones sino *leyes* es lo que encontramos en el corazón de esta percepción que distingue al escritor de todo otro ser, y lo impulsa a observar las cosas del mundo con esa concentración maníaca que evoca a un amante o un espía. Con tales «leyes misteriosas» (que tiempo más tarde perderán el adjetivo) se tejerá toda la *Recherche*, y parece claro que Proust veía ese tejido en toda la literatura. Hasta el punto que, en el texto que venimos citando, se sugiere, a través de esas leyes, una explicación biológico-metafísica de la *obra*: «La mente del poeta está llena de manifestaciones de las leyes misteriosas y, cuando estas manifestaciones aparecen, se fortalecen, se destacan fuertemente sobre el fondo de su mente, aspiran a salir de él, porque todo aquello que debe durar aspira a salir de todo aquello que es frágil, perecedero y que puede desaparecer esa misma noche o ya no ser capaz de sacarlo a la luz. De esta forma la especie humana tiende en todo momento, cada vez que se siente suficientemente fuerte y encuentra un cauce, a salir, en un esperma completo, del hombre que la contiene por entero, del hombre de un día que acaso morirá esta noche, y que acaso no la contendrá ya en su entereza, y en el cual (puesto que ella depende de él desde que es su prisionera) ya no recuperará su fuerza. Así, el pensamiento de las leyes misteriosas, o poesía, cuando se siente suficientemente fuerte, aspira a salir del hombre caduco que acaso esta noche estará muerto y en el cual (como depende de él puesto que es su prisionero, y él puede enfermar, o distraerse, volverse mundano, debilitarse, consumar en el placer aquel tesoro que porta en sí y que se deteriora bajo ciertas condiciones de su vida, puesto que su suerte está todavía ligada a él) no tendrá ya más esa energía misteriosa que le permitirá desplegarse en su plenitud; él aspira a salir del hombre bajo la forma de obra.» Detrás de esta mezcla, aquí particularmente cruda, entre fisiología positivista y platonismo –mezcla que, por otra parte, caracteriza la obra entera de Proust–, advertimos que en estas líneas tortuosas se cristaliza algo definitivo y esencial: ante todo, la idea de la poesía como «pensamiento de las leyes misteriosas», mientras la necesidad de la obra es considerada la transmigración de un cuerpo inmortal, que usa el cuerpo del autor como envoltorio provisional y lo abandona lo antes posible, por temor a quedar sofocado por él. Se vislumbra entonces la hipótesis de

que sea justamente este proceso de transmisión osmótica, de obra en obra, lo que hace que, apenas comienza a perfilarse el desafío de una literatura absoluta, toda otra connotación –de escuela, de tradición nacional, de momento histórico– se vuelva inconsistente y secundaria. Los escritores que de alguna manera participan de ese desafío tenderán a formar una suerte de comunión de los Santos, en la que el mismo fluido circula de obra en obra, de página en página, y las unas responden a las otras por un vínculo de afinidad mucho más fuerte del que puede ligarlos a la época o a las tendencias en boga, e incluso a la fisiología y al gusto del autor. Eso también forma parte del «misterio en las Letras» que se declara, en su flamante oscuridad, a partir de los años del Athenaeum, y que permanece intacto hasta nuestros días, para quien se detenga a observarlo. Toda relación directa es superflua. Pero la afinidad y la continuidad entre un eslabón y otro de la cadena se declaran de modo imperioso, como en una renovada *aurea catena Homeri*.

Una situación muy semejante la encontramos en aquellos dos matemáticos que, a miles de kilómetros de distancia y sin conocerse, sienten idéntica urgencia por resolver una cierta ecuación, que sus colegas ni siquiera advierten. Un día, los apuntes de ambos matemáticos podrán compararse y superponerse, y casi parecerán provenir de la misma persona, excepto por cierta diferencia en el modo de exponer y de proceder, porque a pesar de todo cada uno de ellos conserva la traza del «ser misterioso que somos, que tenía el don de darle a todo una cierta forma que nos pertenece sólo a nosotros». Si un día sus caminos se cruzan podrán pasar el uno junto al otro sin decirse ni una palabra, como los sacerdotes del dios del que habla Hölderlin, «que de tierra en tierra avanzaban en la noche sagrada».

Hemos comenzado con Homero y acabamos en el Otro lugar de cualquier lugar. En medio, un camino que es un nudo de variantes. Sin embargo, sabemos que, detrás de todo el movimiento espasmódico, la escena ha permanecido siempre igual. La vemos en una copa ática de la época de la guerra del Peloponeso, que se conserva actualmente en el Corpus Christi College de Cambridge. Contiene tres figuras: a la izquierda, sentado sobre una roca, un joven que escribe sobre una tabla, un *díptychon* que parece casi idéntico a un *laptop*. Más abajo, una cabeza segada mira al joven que escribe. A la derecha está Apolo, en pie: con una mano sujeta una rama de laurel, mientras extiende el brazo derecho en dirección al joven que escribe.

¿Qué acción tiene lugar en esa escena? Según las representaciones más frecuentes, Orfeo fue decapitado por una Ménade que lo cogía desde detrás por los cabellos mientras le hundía la espada en el cuello. Para defenderse, el poeta blandía la lira como un arma. Cantaba, pero la *vis carminum* sólo consiguió detener unos instantes en el aire las piedras que las otras Ménades le disparaban. Después, el estruendo del asalto sepultó su voz, que ya no podía sostenerse. La cabeza de Orfeo fue segada con una hoz. Arrojada al Ebro, comenzó a navegar. Cantaba y sangraba. Pero no perdía lozanía, estaba reluciente. Así alcanzó el mar y atravesó un amplio trecho del Egeo, hasta llegar a Lesbos. Podemos suponer que allí tiene lugar la escena pintada en la *kylix* ática: es la escena primordial de la literatura, compuesta de sus elementos irreductibles.

La literatura no es nunca un asunto de un sujeto individual. Los actores son por lo menos tres: la mano que escribe, la voz que habla, el dios que vigila e impone. Su aspecto no es muy distinto: los tres son jóvenes, de cabellera tupida y serpentina. Se los podría tomar fácilmente por tres apariciones de la misma persona. Pero esto no es lo esencial. La cuestión es la de la división en tres seres autosuficientes. Podríamos llamarlos el Yo, el Sí y lo Divino. Entre estos tres seres acontece un proceso continuo de triangulación. Cada frase, cada forma es una variación dentro de aquel campo de fuerzas. De ahí proviene la ambigüedad de la literatura. Porque el punto de vista se mueve sin cesar entre esos extremos, sin advertencias previas. A veces, sin que el propio autor se aperciba del movimiento. El que escribe sobre la tabla está absorto, como si no viera nada de lo que acontece a su alrededor. De hecho, es probable que así sea. El estilete que graba las letras cautiva toda su atención. La cabeza que navega por las aguas canta y sangra. Cada vibración de la palabra presupone algo violento, un *palaiòn pénthos*, un «antiguo luto». ¿Un asesinato? ¿Un sacrificio? No queda claro, pero la palabra no acabará nunca de contarlo. Apolo empuña su rama de laurel. El otro brazo lo tiende para señalar algo: ¿impone?, ¿prohíbe?, ¿protege? Nunca lo sabremos. Pero ese brazo extendido, como en el Apolo del Maestro de Olimpia, eje inmóvil en el centro del vórtice, inviste y sostiene la escena entera, y toda literatura.

FUENTES

El primer número corresponde a la página, el segundo a la línea del texto en la que finaliza la cita.
12,22 : *Ilíada*, XIII, 71.
13,4 : *Odisea*, XIII, 312.
13,6 : *Himno a Deméter*, 161.
13,10 : *Odisea*, XVI, 161.
13,24 : Eurípides, *Helena*, 560.
13,27 : K. Kerényi, *Antike Religion*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1995, p. 160.
14,11 : Arato, *Fenómenos*, 1-5.
14,12 : Virgilio, *Bucólicas*, iii, 60.
15,4 : Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, en *Œuvres complètes*, edición de C. Pichois, Gallimard, París, vol. II, 1976, p. 44.
15,10 : *Loc. cit*.
15,13 : *Loc. cit*.
16,9 : *Ibid*., pp. 44-45.
16,17 : *Ibid*., p. 45.
17,23 : Madame de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier-Flamarion, París, vol. I, 1968, p. 51.
17,28 : *Ibid*., p. 55.
18,6 : F. Hölderlin, carta n.º 240 a C. U. Böhlendorff, en *Briefe*, edición de F. Beissner, Kohlhammer, Stuttgart, 1959, p. 462.
18,9 : *Loc. cit*.
19,10 : Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, *op. cit*., p. 45.
19,14 : Ch. Baudelaire, *Exposition universelle –1855Beaux-Arts*, en *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit*., p. 577.
19,17 : Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, en *Œuvres complètes*, vol. II, *op. cit*., p. 233.
19,20 : *Ibid*., p. 232.
19,24 : Ch. Baudelaire, *Correspondance*, edición de C. Pichois, Gallimard, París, 1973, vol. II, p. 471.
19,28 : Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin, op. cit*., p. 233.
19,30 : Ch. Baudelaire, *Correspondance, op. cit*., vol. II, p. 492
20,24 : Ch. Baudelaire, *L'École païenne, op. cit*., p. 46.
21,15 : H. Heine, *Elementargeister*, en *Sämtliche Schriften*, edición de K. Briegleb, Hanser, Munich, 1978, vol. III, p. 686.
21,29 : H. Heine, *Elementargeister*, segunda versión francesa, en *Sämtliche Schriften*, *op. cit*., vol. III, p. 1024.
24,20 : Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, *op. cit*., pp. 47-49.
25,30 : P. Verlaine, *Les Dieux*, vv. 1-4.
26,6 : *Loc. cit*.
26,8 : *Loc. cit*.
26,9 : *Loc. cit*.
26,15 : *Loc. cit*.
27,14 : F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Herbst 1887 bis März, 1888)*, en *Werke*, edición de G. Colli y M. Montinari, de Gruyter, Berlín-Nueva York, vol. VIII/2, 1970, p. 176.
33,3 : A. Warburg, *Burckhardt-Übungen*, en E. H. Gombrich, *Aby Warburg*, Phaidon, Oxford, 1986, p. 254.
34,11 : F. Nietzsche, carta a Jacob Burckhardt del 4 de enero de 1889, en *Briefwechsel*, edición de G. Colli y M. Montinari, de Gruyter, Berlín-Nueva York, vol. III/5, 1984, p. 574.
36,3 : A. Warburg, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»*, en *Gesammelte Schriften*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlín, vol. I, 1932, p. 20.
36,14 : *Himno a Apolo*, 244.
36,19 : *Ibid*., 291.
36,24 : *Ibid*., 300, 376.
37,13 : Platón, *Fedro*, 238 d.
37,16 : Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, I, 1238-1239 (trad. castellana: *El viaje de los argonautas*, introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 1987).
37,22 : Porfirio, *La gruta de las Ninfas*, 8.
38,19 : V. Nabokov, *Lolita*, Putnam, Nueva York,
1958, p. 18 (trad. castellana: *Lolita*, traducción de Francesc Roca, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 24).
38,25 : *Ibid*., p. 141 (trad. p. 170).
39,12 : E. Pound, *Guide to Kulchur*, New Directions, Nueva York, 1970, p. 299.
39,19 : V. Nabokov, *Lolita*, *op. cit*., p. 131 (trad. p. 159). 40,17 : W. Michel, *Das Leben Friedrich Hölderlins*, Schünemann, Bremen, 1940, p. 261.
40,26 : F. Hölderlin, carta n.º 236 a C. U. Böhlendorff, en *Briefe*, *op. cit*., p. 456.
41,12 : F. Schiller, carta a J. G. Herder del 4 de noviembre de 1795, en *Briefe*, edición de G. Fricke, Hanser, Munich, 1955, p. 375.
41,23 : G. Leopardi, *Zibaldone*, edición de R. Damiani, Mondadori, Milán, vol. II, 1997, p. 1856.
41,28 : *Ibid*., vol. I, p. 288.
42,3 : *Ibid*., p. 289.
42,8 : *Ibid*., vol. II, p. 2157.
42,12 : *Ibid*., p. 2158.
42,13 : *Loc. cit*.
42,15 : *Loc. cit*.
42,28 : *Ibid*., p. 1857.

43,14 : *Ibid*., p. 1858.
43,27 : F. Hölderlin, *Das Höchste*, en *Sämtliche Werke*, edición de F. Beissner, Insel, Frankfurt, 1961, p. 1256.
44,9 : *Loc. cit*.
44,14 : F. Hölderlin, *Wie wenn am Feiertage*..., vv. 22,
25 (trad. castellana: *Poesía completa*, tomo II, traducción de Federico Gorbea, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1977, p. 75).
44,15 : M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Klostermann, Frankfurt, 1963, p. 61.
44,25 : *Loc. cit*.
44,31 : *Ibid*., p. 62.
45,2 : *Loc. cit*.
45,8 : R. M. Rilke, *Duineser Elegien*, I, vv. 4-5 (trad. castellana: *Elegías de Duino*, traducción de Jenaro Talens, Madrid, Hiperión, 1999, p. 15).
46,5 : F. Hölderlin, *Wie wenn am Fiertage*..., v. 20
46,8 : *Ibid*., v. 23.
46,22 : F. Schlegel, *Rede über die Mythologie*, de *Gespräch über die Poesie*, en *Kritische Ausgabe*, vol. II: *Charakteristiken und Kritiken I*, edición de H. Eichner, Schöningh, Munich, 1967, p. 319.
46,25 : *Loc. cit*.
46,27 : *Loc. cit*.
47,19 : F. Hölderlin, *Patmos*, vv. 1-2.
48,19 : Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, II, 669-684 (trad. castellana: *El viaje de los argonautas*, *op. cit*., p. 113).
49,2 : *Ibid*., II, 686-688.
49,14 : F. Hölderlin, carta n.º 236 a C. U. Böhlendorff, en *Briefe*, *op. cit*., p. 456.
49,18 : *Loc. cit*.
49,20 : *Loc. cit*.
50,10 : F. Hölderlin, *Anmerkungen zum Oedipus*, en *Sämtliche Werke*, *op. cit*., p. 1188.
50,17 : *Loc. cit*.
50,21 : *Loc. cit*.
51,7 : F. Hölderlin, *Der Gesichtspunkt, aus dem wir das Altertum anzusehen haben*, en *Sämtliche Werke*, *op. cit*., p. 950.
51,15 : *Ibid*., pp. 950-951.
51,18 : F. Hölderlin, *Mnemosyne*, segunda redacción, vv. 2-3.
51,30 : F. Hölderlin, carta n.º 236 a C. U. Böhlendorff, en *Briefe*, *op. cit*., p. 456.
52,2 : *Loc. cit*.
52,14 : H. Vaughan, *The World*, vv. 1-3.
53,7 : F. Hölderlin, *Der Vatikan*, v. 12.
53,17 : F. Hölderlin, *Griechenland*, v. 1.
53,18 : F. Hölderlin, *Der Frühling*, v. 2.
53,25 : F. Hölderlin, *Komet*, en *144 fliegende Briefe*, edición de D. E. Sattler, Luchterhand, Darmstadt, vol. II, 1981, p. 351.
58,24 : I. Calvino, *Saggi 1945-1985*, Mondadori, Milán, vol. 1, 1995, p. 1018.
59,28 : *Atharva Veda*, 12, 1, 13.
60,1 : *Ibid*., 12, 1, 21.
60,5 : *Ibid*., 12, 1, 24.
60,7 : *Ibid*., 12, 1, 57.
60,10 : *Ibid*., 12, 1, 26.
60,13 :[*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*], en G. W. F. Hegel, *Werke*, Suhrkamp, Frankfurt, vol. I, 1971, p. 236.
61,19 : *Loc. cit*.
61,26 : F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, en *Wer- ke*, *op. cit*., vol. III/1, 1972, p. 141.
62,4 : F. Schlegel, *Rede über die Mythologie*, *op. cit*., p. 312.
62,20 : *Loc. cit*.
62,28 : *Ibid*., p. 313.
63,20 : *Ibid*., p. 319.
64,2 : *Ibid*., pp. 319-320.
64,18 : F. Schlegel, *Über die Sprache und Weisheit der Indier*, Mohr, Heidelberg, 1808, p. 91.
65,27 : Platón, *Fedro*, 244 d.
66,8 : F. Hölderlin, *Brot und Wein*, v. 54 (trad. castellana: «Pan y vino», en *Poesía completa*, t. II, *op. cit*., p. 69).
66,10 : *Ibid*., v. 108.
66,17 : *Ibid*., vv. 113-114.
67,10 : F. Creuzer, *Dionysus*, Mohr, Heidelbergae, 1808, p. 1.
67,15 : *Ibid*., p. 5.
67,27 : Heráclito, fr. A 60 (Colli).
68,18 : Aristóteles, *Sobre la filosofía*, fr. 15 (Ross).
69,5 : F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872)*, en *Werke*, *op. cit*., vol. III/3, 1978, p. 213.
69,23 : *Ibid*., p. 320.
69,25 : *Ibid*., p. 392.
69,28 : *Ibid*., p. 315.
70,3 : F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, *op. cit*., p. 123.
70,17 : *Ibid*., p. 145.
70,30 : F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872)*, en *Werke*, *op. cit*., vol. III/3, 1978, p. 273.
71,1 : *Ibid*., p. 310.
71,4 : *Loc. cit*.
71,11 : *Ibid*., p. 253.

71,19 : *Ibid*., p. 166.
71,28 : F. Nietzsche, carta a Carl von Gersdorff del 21 de junio de 1871, en *Briefwechsel*, *op. cit*., vol. II/1, 1977, p. 204.
72,8 : *Loc. cit*.
72,21 : F. Nietzsche, *Die fröliche Wissenschaft*, en *Wer- ke*, *op. cit*., vol. V/2, 1973, p. 310.
73,3 : F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Herbst 1869 bis Herbst 1872)*, en *Werke*, *op. cit*., vol. III/3, 1978, p. 297.
73,6 : *Ibid*., p. 254.
73,12 : F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie, op. cit*., p. 16.
75,2 : F. Nietzsche, *Wie die «wahre Welt» endlich zur Fabelwurde*, en *Götzen-Dämmerung*, en *Werke*, *op. cit*., vol. VI/3, 1969, pp. 74-75.
76,13 : F. Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente (Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889)*, en *Werke*, *op. cit*., vol. VIII/3, 1972, p. 323.
76,17 : F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, en Werke, *op. cit*., vol. VI/1, 1968, p. 244.
77,2 : F. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, *op. cit*., p. 319.
77,8 : *Loc. cit*.
77,12 : *Ibid*., p. 14.
77,25 : F. Nietzsche, carta a Jacob Burckhardt del 6 de enero de 1889, en *Briefwechsel*, *op. cit*., vol. III/5, 1984, pp. 577-578.
82,5 : Lautréamont, carta a Monsieur Darasse del 12 de marzo de 1870, en *Œuvres complètes*, edición de P.-O. Walzer, Gallimard, París, 1970, p. 301.
82,13 : Lautréamont, *Poésies I*, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 265.
83,7 : *Ibid*., p. 267.
83,19 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 139.
83,22 : *Loc. cit*.
83,25 : *Ibid*., p. 140.
83,27 : *Loc. cit*.
83,29 : *Loc. cit*.
84,6 : J. Gracq, *Lautréamont toujours*, en Lautreamont, *Œuvres complètes*, Corti, París, 1958, p. 82.
84,30 : M. Blanchot, *Faux pas*, Gallimard, París, 1975, p. 198.
85,2 : B. Fondane, *Rimbaud le voyou*, Denoël, París, 1933, p. 190.
85,13 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit*., pp. 85, 87.
85,16 : *Ibid*., pp. 93, 95.
85,17 : *Ibid*., pp. 136-137.
85,22 : *Ibid*., pp. 128-129.
85,29 : *Ibid*., p. 185.
86,25 : Novalis, *Die Christenheit oder Europa*, en *Schriften*, edición de R. Samuel, H.-J. Mähl y G. Schulz, Kohlhammer, Stuttgart, vol. III, 1983, p. 520.
87,27 : Lautréamont, carta a Poulet-Malassis (según otras fuentes: a Monsieur Verboeckhoven) del 23 de octubre de 1869, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 296.
88,4 : Referido en J. J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, Fayard, París, 1998, p. 445.
88,15 : Lautréamont, carta a Poulet-Malassis del 23 de octubre de 1869, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 297.
88,29 : Referido en J.-J. Lefrère, *Isidore Ducasse*, *op. cit*., p. 449.
89,8 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit*., p. 123.
89,9 : *Ibid*., p. 121.
89,23 : Lautréamont, carta a Poulet-Malassis del 23 de octubre de 1869, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 297.
90,11 : Lautréamont, carta a Poulet-Malassis del 21 de febrero de 1870, *ibid*., p. 298.
90,25 : *Loc. cit*.
92,18 : Lautréamont, carta a Monsieur Darasse del 12 de marzo 1870, *ibid*., p. 301.
92,24 : Lautréamont, carta a Monsieur Darasse del 22 de mayo de 1869, *ibid*., p. 296.
93,18 : A. Artaud, *Lettre sur Lautréamont*, de *Suppôts et supplications*, en *Œuvres complètes*, Gallimard, París, vol. XIV/1, 1978, p. 32.
93,24 : Lautréamont, *Poésies I*, *op. cit*., p. 262.
94,3 : *Ibid*., p. 265.
94,16 : *Ibid*., p. 259.
94,26 : *Ibid*., p. 260.
95,4 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit*., p. 234.
95,9 : Lautréamont, *Poésies I*, *op. cit*., p. 261.
95,23 : *Ibid*., p. 268.
96,24 : B. Pascal, *Les «Pensées» de Port-Royal*, en *Œuvres complètes*, edición de M. Le Guern, Gallimard, París, 2000, vol. II, p. 997.
97,2 : Lautréamont, *Poésies II*, en *Œuvres complètes*, edición de Walzer, *op. cit*., p. 288.
97,17 : *Ibid*., p. 291.
97,21 : Vauvenargues, *Œuvres*, edición de D.-L. Gilbert, 2 vol., Furne, París, 1857, 202.
97,30 : J. de La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, en *Les Caractères*.
98,7 : Lautréamont, *Poésies II*, *op. cit*., p. 292.
98,18 : *Ibid*., p. 290.
99,1 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit*., p. 197.
99,5 : *Loc. cit*.
99,8 : *Loc. cit*.
99,10 : *Loc. cit*.
99,13 : R. de Gourmont, *Introduction*, en Lautréamont, *Œuvres complètes*, Corti, *op. cit*., p. 20.
99,31 : Lautréamont, *Poésies I*, *op. cit*., p. 269.

100,3 : J. Gracq, *Lautréamont toujours*, *op. cit.*, p. 81.
100,7 : L. Bloy, *Le Désespéré*, Mercure de France, París, 1918, p. 39.
104,3 : S. Mallarmé, carta a Paul Verlaine del 16 de noviembre de 1885, en *Œuvres complètes*, edición de B. Marchal, Gallimard, París, vol. 1, 1998, p. 789.
104,4 : S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, Gallimard, París, 1925, p. xii.
104,12 : *Ibid.*, p. 54.
104,29 : G. W. Cox, *A Manual of Mythology*, Longmans, Londres, 1867, p. 14.
105,7 : B. Marchal, *La religion de Mallarmé*, Corti, París, 1988, pp. 147-148.
106,6 : G. W. Cox, *A Manual of Mythology*, *op. cit.*, p. 14.
106,9 : S. Mallarmé, *Les Dieux antiques*, *op. cit.*, p. 54.
107,4 : S. Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres*, en *Di- vagations*, Charpentier, París, 1897, p. 284.
107,9 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, en *Correspondance 1862-1871*, edición de H. Mondor, Gallimard, París, 1959, p. 241.
107,13 : *Loc. cit*.
107,14 : Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, *op. cit.*, p. 126.
108,2 : S. Mallarmé, carta a Th. Aubanel de 28 julio de 1866, en *Correspondance 1862-1871, op. cit.*, pp. 224-225.
108,23 : *Bṛhadāranyaka Upanis.ad*, 2, 1, 20.
108,27 : *Svetāsvatara Upanis.ad*, 6, 10. 109,2 : *Muṇd ̇aka Upanis.ad*, 1, 1, 7.
109,7 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 28 de abril de 1866, en *Correspondance 1862-1871*, *op. cit.*, p. 207.
109,20 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, *ibid.*, p. 243.
109,26 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 3 de junio de 1863, *ibid.*, p. 91.
110,6 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 28 de abril de 1866, *ibid.*, p. 207.
110,6 : *Loc. cit*.
110,20 : *Ibid.*, pp. 207-208.
111,6 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 13 de julio de 1866, *ibid.*, p. 220.
111,9 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, *ibid.*, p. 244.
111,12 : S. Mallarmé, carta a A. Renaud del 28 de diciembre de 1866, in *Œuvres complètes*, ed. Marchal, vol. 1, *op. cit.*, p. 712.
111,14 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, en *Correspondance 1862-1871*, *op. cit.*, p. 243.
111,30 : S. Mallarmé, carta a E. Lefébure del 27 de mayo de 1867, *ibid.*, pp. 249-250.
112,31 : *Ibid.*, p. 246.
113,4 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, *ibid.*, p. 241.
113,13 : *Ibid.*, p. 242.
113,28 : *Taittirīya Samhitā*, 2, 5, 11, 5.
113,28 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 4, 1, 1, 22.
114,12 : M. Proust, carta a Reynaldo Hahn del 28 de agosto de 1896, en *Correspondance*, edición de Ph. Kolb, Plon, París, vol. II, 1976, p. 111.
115,23 : S. Mallarmé, *Sonnet allégorique de lui-même*, en *Œuvres complètes*, edición de Marchal, vol. I, *op. cit.*, p. 131 (trad. castellana en Octavio Paz: *Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 35).
116,16 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 18 de julio de 1868, en *Correspondance 1862-1871*, *op. cit.*, p. 278.
116,21 : S. Mallarmé, carta a F. Coppée del 5 de diciembre de 1866, *ibid.*, p. 234.
117,3 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 18 de julio de 1868, *ibid.*, p. 279.
117,17 : *Loc. cit*.
117,22 : *Ibid.*, p. 278.
118,27 : Traducción de J.-M. Durand, en *Archives épistolaires de Mari*, Recherche sur les civilisations, París, 1988, vol. I/1, p. 478.
120,6 : S. Mallarmé, carta a H. Cazalis del 14 de mayo de 1867, en *Correspondance 1862-1871*, *op. cit.*, p. 242.
120,13 : *Loc. cit*.
120,18 : S. Mallarmé, *Sonnet allégorique de lui-même*, v. 14.
123,8 : S. Mallarmé, carta a Marie y Geneviève Mallarmé del 1 de marzo de 1894, en *Correspondance*, edición de H. Mondor y L. J. Austin, Gallimard, París, vol. VI, 1981, p. 233.
123,10 : S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, en *Œuvres complètes*, edición de H. Mondor y G. Jean-Aubry, Gallimard, París, 1956, p. 643.
123,15 : *Loc. cit*.
124,11 : *Ibid.*, pp. 643-644.
124,15 : *Ibid.*, p. 644.
124,19 : *Loc. cit*.
124,21 : *Loc. cit*.
126,7 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, en *Divagations*, *op. cit.*, pp. 236-237.
126,27 : *Ibid.*, p. 240.
127,3 : *Ibid.*, p. 248.
127,5 : *Ibid.*, p. 239.
127,9 : *Loc. cit*.
127,9 : *Loc. cit*.
128,2 : S. Mallarmé, *Sur l'évolution littéraire*, en *Œuvres complètes*, edición de Mondor y JeanAubry, *op. cit.*, p. 867.
128,17 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit.*, p. 248.
128,29 : S. Mallarmé, *Sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 866.
129,2 : *Ibid.*, p. 867.
129,24 : Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, en *Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. I, 1975, p. 303.
130,7 : Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, vv. 1517.
130,15 : Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, p. 302.
130,29 : Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, v. I.
130,31 : Ch. Baudelaire, *Le Spleen de París*, *op. cit.*, p. 301.
131,3 : *Loc. cit*.
131,4 : *Ibid.*, p. 302.

131,9 : *Ibid*., p. 303.
131,15 : *Ibid*., p. 302.
131,16 : Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, v. 22.
132,20 : P. Verlaine, *Art poétique*, v. 17.
132,27 : Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *op. cit*., p. 275.
133,7 : *Loc. cit*.
133,14 : G. Contini, *Sans rythme*, en *Ultimi esercizî ed elzeviri*, Einaudi, Turín, 1988, p. 24.
133,16 : Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *op. cit*., p. 278.
133,18 : G. Contini, *Sans rythme*, *op. cit*., p. 25.
133,21 : *Loc. cit*.
133,30 : *Ibid*., p. 30.
134,11 : *Ibid*., p. 26.
134,25 : Ch. Baudelaire, *Le Poison*, v. 7.
135,18 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit*., p. 236.
135,21 : *Loc. cit*.
135,27 : *Loc. cit*.
136,6 : W. B. Yeats, *Autobiographies*, Macmillan, London, 1961, p. 349.
136,19 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit*., p. 240.
136,22 : *Ibid*., pp. 240-241.
136,28 : *Ibid*., p. 239.
137,6 : S. Mallarmé, *Le Mystère dans les Lettres*, *op. cit*., p. 284.
137,14 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit*., p. 240.
137,18 : *Ibid*., p. 241.
137,21 : *Loc. cit*.
137,25 : *Ibid*., p. 250.
138,2 : S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *op. cit*., p. 646.
138,5 : *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, Cailler, Ginebra, 1949, p. 141.
141,1 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 4, 4, 3, 1.
141,17 : *Ibid*., 10, 4, 4, 1.
142,7 : *Taittirīya Sam. hitā*, 5, 6, 6, 1.
142,13 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 7, 2, 1, 4; 7, 3, 2, 6.
143,3 : *Ibid*., 2, 3, 1, 17.
143,16 : *Ibid*., 1, 4, 4, 7.
143,30 : *Loc. cit*.
144,13 : *Ṛgveda*, 10, 125, 8.
144,26 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 8, 2, 2, 8.
145,1 : *Ibid*., 1, 8, 2, 8. 145,25 : *Ibid*., 3, 4, 1, 7.
145,29 : *Ibid*., 3, 3, 4, 7.
146,11 : *Ibid*., 4, 3, 2, 5.
147,1 : M. Bloomfield, reseña de W. Neisser, *Zum Wörterbuch des Ṛgveda*, en *Journal of the American Oriental Society*, XLV, 1925, p. 159.
148,20 : L. Renou, *Études védiques et pā ṇinéennes*, de Boccard, París, vol. 1, 1980, p. 15.
148,24 : *Ibid*., p. 26.
148,25 : *Loc. cit*.
149,9 : S. Mallarmé, *Crise de vers*, *op. cit*., p. 250. 149,11 : *Jaiminīya Upaniṣad Brāhmaṇa*, 1, 1, 1, 5.
149,28 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 10, 4, 1, 16.
150,19 : M. Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Winter, Heidelberg, vol. I/6, 1989, p. 429.
151,7 : *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 3, 6, 1.
151,12 : *Ibid*., 3, 8, 3.
151,22 : *Ibid*., 3, 8, 7-8. 152,1 : *Ṛgveda*, 3, 55, 1.
152,7 : *Chāndogya Upaniṣad*, 3,12, 1.
152,16 : *Ṛgveda*, 1, 164, 41-42.
153,4 : J. A. B. van Buitenen, *Akṣara*, en *Journal of the American Oriental Society*, LXXXIX, 1959, p. 178.
153,12 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 1, 3, 4, 6.
153,15 : *Ṛgveda*, 6, 16, 35.
154,3 : *Satapatha Brāhmaṇa*, 1, 3, 5, 14.
154,19 : *Ibid*., 1, 3, 5, 16.
155,30 : *Chāndogya Upaniṣad*, 1, 1, 8.
156,7 : J. A. B. van Buitenen, *Akṣara*, *op. cit*., p. 180.
156,19 : *Bṛhadāraṇyaka Upaniṣad*, 5, 14, 7.
156,24 : *Ibid*., 4, 3, 33.
156,26 : *Ṛgveda*, 1, 164,38.
157,1 : *Ibid*., 3, 60, 3.
157,2 : *Ibid*., 1, 110, 4.
157,11 : *Ibid*., 4, 36, 2.
157,15 : *Ibid*., 10, 80, 7.
157,18 : *Ibid*., 10, 176, 1.
157,27 : *Ibid*., 3, 60, 2.
157,29 : S. Kramrisch, *Two*, en *Indological Studies in Honor of W. Norman Brown*, American Oriental Society, New Haven, 1962, p. 128.
158,1 : *Ṛgveda*, 1, 111, 1.
158,4 : *Ibid*., 4, 33, 3.
158,22 : *Ibid*., 1, 110, 2.
158,24 : 1, 110, 3.
159,8 : *Loc. cit*.

159,10 : L. Silburn, *Instant et cause*, de Boccard, París, 1989, p. 27.
159,14 : *Ṛgveda*, 4, 33, 6.
159,15 : *Ibid*., 1, 161, 5.
159,20 : *Loc. cit*.
160,15 : *Ibid*., 1, 161, 1.
160,22 : *Aitareya Brāhmaṇa*, 3, 30, 3.
160,27 : *Ibid*., 3, 30, 4.
163,5 : C. G. Jung, *Commentary on «The Secret of the Golden Flower»*, en *Alchemical Studies*, Edición de R. F. C. Hull, en *Collected Works*, Routledge and Kegan Paul, Londres, vol. XIII, 1978, p. 37.
164,8 : Salustio, *Sobre los dioses y el mundo*, 3, 3.
168,10 : M. Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, París,
1959, p. 242 (trad. castellana: *El libro que vendrá*, traducción de Pierre de Place, Monte Ávila, Caracas, 1979).
168,15 : *Ibid*., p. 243.
169,17 : V. Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 314 (trad. p. 383). 169,18 : V. Nabokov, *Ada*, McGraw-Hill, Nueva YorkToronto, 1969, p. 232.
170,5 : A. E. Housman, *The Name and Nature of Poetry*, en *Selected Prose*, edición de J. Carter, Cambridge University Press, Cambridge, 1961, p. 193.
170,8 : *Bhagavad Gītā*, 18, 74.
170,16 : Th. Gautier, *Souvenirs romantiques*, Garnier, París, 1929, p. 267.
170,19 : A. K. Coomaraswamy, *Sam ̇ vega: Aesthetic Shock*, en *Selected Papers*, edición de R. Lipsey, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1977, vol. I, p. 179.
173,24 : Novalis, *Monolog*, en *Schriften*, *op. cit.*, vol. II, 1981, pp. 672-673.
174,10 : M. Heidegger, *Unterwegs zur Sprache*, Neske, Pfullingen, 1959, p. 265.
176,7 : G. Benn, *Briefe*, Limes, Wiesbaden, 1957, pp. 203-204.
178,9 : F. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, en *Werke, op. cit*., vol. III/2, 1972, p. 369 (trad. castellana de Luis M.ª Valdés: Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 17).
178,15 : *Ibid*., p. 370.
178,22 : *Ibid*., p. 374.
178,23 : *Ibid*., p. 382.
179,2 : *Ibid*., p. 381.
179,6 : *Ibid*., p. 380.
179,7 : *Ibid*., p. 381.
179,27 : *Ibid*., pp. 381-382.
180,28 : M. Proust [*La poésie ou les lois mystérieuses*], en *Contre Sainte-Beuve*, edición de P. Clarac e Y. Sandre, Gallimard, París, 1971, p. 417.
180,30 : *Loc. cit*.
181,27 : *Ibid*., p. 418.
182,22 : *Ibid*., pp. 419-420.
184,3 : M. Proust [*Le déclin de l'inspiration*], en *Contre Sainte-Beuve, op. cit*., p. 423.
184,7 : F. Hölderlin, *Brot und Wein*, v. 124.
185,29 : Píndaro, fr. 133, 1 (Snell).

La imagen de p. 186 reproduce la *kylix* ática del Corpus

Doy las gracias a George Weidenfeld, que está en el origen de este libro, y a Claudio Rugafiori, cuya lectura ha sido imprescindible.

1. Vladimir Nabokov, *Lolita*, traducción de Francesc Roca, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 24.
2. *Ibid*., p. 159.
3. Seguimos aquí la traducción de Jenaro Talens: Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, Hiperión, Madrid, 1999, p. 15.
4. Estas citas se han extraído de: Hölderlin, *Poesía completa*, tomo II, traducción de Federico Gorbea, Libros Río Nuevo, Barcelona, 1977, p. 75.
5. Citamos por: Apolonio de Rodas, *El viaje de los argonautas*, introducción, traducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 1987, p. 113.
6. *Ibid*., p. 114.
7. Hölderlin, «Pan y vino», en *Poesía completa*, tomo II, *ibid*., p. 69.
8. El fragmento está tomado de Friedrich Nietzsche: *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid (1973), 2001, pp. 57-58.
9. En castellano y cursiva en el original. *(N. del T.)*
10. En castellano, el lector puede consultar el excelente artículo sobre el soneto en *-ix* (con traducción del poema incluida) escrito por Octavio Paz. Véase *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona, 1971. *(N. del T.)*
11. Traducción del fragmento de Mallarmé tomada de Octavio Paz, *op. cit*., p. 40.
12. En castellano, esta conferencia de Mallarmé puede leerse en Stéphane Mallarmé, *Prosas*. Estudio preliminar, notas e índices de Javier del Prado, traducción de Javier del Prado y José Antonio Millán, Alfaguara, Madrid, 1987, pp. 209-225 (en particular, para este pasaje, p. 210). Hemos seguido parcialmente esa traducción. *(N. del T.)*
13. *Ibid*., p. 232.
14. Citamos a partir la versión castellana de Luis M. Valdés: Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990, p. 17.
15. *Ibid*., p. 25.
16. *Ibid*., p. 35.

Título de la edición original:
La letteratura e gli dèi

Edición en formato digital: enero de 2021

© imagen de cubierta, «Orfeo guiando a Eurídice desde los infiernos», Jean-Baptiste Camille Corot

© de la traducción, Edgardo Dobry, 2002

© Adelphi Edizioni, 2001

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2002
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-4224-1

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es